EL INDÍGENA EN EL IMAGINARIO ICONOGRÁFICO

PNUD

CDI
COMISIÓN NACIONAL
PARA EL DESARROLLO
DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS

EL INDÍGENA EN EL IMAGINARIO ICONOGRÁFICO

Primera edición, 2010

D.R. © 2010 Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
Av. México Coyoacán 343, colonia Xoco, delegación Benito Juárez,
C.P. 03330, México, D.F.
www.Cdi.gob.mx

D.R. © Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo
Montes Urales 440, colonia Lomas de Chapultepec, delegación Miguel Hidalgo, C.P. 11010,
México, D.F.
www.undp.org.mx

ISBN 978-970-753-184-0 / El indígena en el imaginario iconográfico

Compilación de textos: Ivonne Morales

Cuidado de la edición: Anastasia Rodríguez

Diseño y formación: Michelle Álvarez, Erick Vargas y Jaime A. Hernández

Foto de portada: Detalle del friso de la iglesia Convento de Itzmiquilpan, Hgo. (siglo XVI)
Fotografo: Pedro Ángeles Jiménez.
Fototeca Nacho López, CDI.

Queda prohibida la reproducción parcial o total del contenido de la presente obra, sin contar previamente con la autorización del titular, en términos de la Ley del Derecho de Autor y, en su caso, de los tratados internacionales aplicables. La persona que infrinja esta disposición se hará acreedora a las sanciones legales correspondientes.

Índice

Prólogo 8

La imagen del indígena a partir de la lectura de los documentos glíficos del siglo XVI 17
Alfredo Cid

Breve repaso de iconografía indígena colonial 41
Elisa Vargas Lugo

Exploración de personajes del Nuevo Mundo: el peculiar caso de la mirada sensible de Teobert Maler 71
Claudine Leysinger

La fotografía etnográfica en méxico en el siglo XIX y los primeros años del siglo XX 103
Deborah Dorotinsky

El indio exhibido 137
Rosa Casanova

La identidad enjaulada de Carl Lumholtz 153
Sergio Raúl Arroyo

La fotografía y los programas de desarrollo 185
Marcela Acle Tomasini

Los últimos mayas 211
Andrés Medina

Mara'Acame en mi memoria 241
Juan Francisco Urrusti

Del agua quieta al daguerrotipo. Apuntes para una crítica de la fotografía antropológica 273
Jaime Bali

http://www.cdi.gob.mx

Prólogo

Alfredo Cid

Introducción

La imagen indígena es parte constitutiva del conjunto de representaciones y conceptos visuales que conforman la identidad cultural de un pueblo mestizo como el nuestro. La comprensión de esta dimensión indígena en el patrimonio cultural de una sociedad multiétnica debe ser resultado de un recorrido por el pasado, que da como fruto un crisol de grupos humanos con tradiciones milenarias, y que ha generado distintos caminos de lectura aplicados al conjunto de expresiones visuales y al imaginario que han construido.

En este problema precisamente radica la centralidad de la imagen indígena, ya que encarna uno de los principales retos por resolver en el marco de la investigación de la imagen en todas sus posibles variantes: la histórica, la étnica, la científica, la antropológica. Una forma para comprender dicha dimensión nos lleva entonces al planteamiento de tipologías capaces de explicar el proceso de composición y de lectura de manera diacrónica, es decir, los cambios operados que han tejido cadenas de relación por medio de las concepciones que se tienen de la imagen, de sus representaciones, pero sobre todo de sus interpretaciones. Por otro lado, existen las tipologías que describen posturas contrapuestas y coexistentes en un mismo periodo de manera sincrónica, que amplían y enriquecen el espectro de la concepción del indígena con el paso del tiempo.

Una mirada analítica nos muestra entonces las cadenas formadas en los últimos siglos como resultado de la construcción de la memoria colectiva. Dichas cadenas se sirven de la imagen a partir de su doble concepción intrínseca: por un lado, la que describe la parte abstracta de las figuraciones hechas del indígena y, por el otro, las representaciones, es decir, los criterios formales, los procesos de organización del significado y su consiguiente lectura. El resultado, entendido como la suma de las dos perspectivas, muestra la contraposición existente en cada una de las épocas, en las cuales el indígena es utilizado, por parte de criterios dependientes o autó-

http://www.cdi.gob.mx

nomos con respecto a la cultura oficial, y al mismo tiempo como antagonismo entre las distintas oficialidades. De tal enfrentamiento se reflejan la concepción y la representación del indígena, así como la respectiva forma de apropiación y la propuesta de lectura.

Cada fase en la historia de la imagen indígena puede ser ubicada a partir del sistema semiótico que lo determina. Un sistema semiótico se entiende como el registro de la memoria, y es el resultado de la suma de dos planos: el *material,* que posibilita la percepción y la recepción, y el *conceptual*, que se compone de los significados que derivan del primero. La suma de la acción de ambos planos, así como su necesaria complementación, construyen los vehículos por medio de los cuales es posible la transmisión del significado, en este caso la construcción de una memoria colectiva de carácter icónico y visual.

Observamos entonces dos sistemas semióticos que han sido fundamentales, al considerarse como vehículos para el conocimiento de la imagen indígena, mismos que se explican en este libro. Por un lado, está el caso de la escritura glífica, presente en distintas comunidades indígenas y ampliamente desarrollada antes de la conquista europea. Este sistema, por ejemplo, requiere la comprensión de normas y reglas pictográficas originales que estaban dirigidas al registro de la memoria, si pensamos en dicho sistema en las condiciones de lectura con que fueron concebidas. No obstante, se observa el cambio en la lectura de la misma imagen pictográfica indígena cuando se le concibe como un sistema semiautónomo capaz de insertarse en el discurso histórico contemporáneo. Por otro lado, está el caso de la fotografía que nos proyecta sobre otro tipo de problemática y brinda diferencias sustanciales con el anterior. Se trata de su dependencia al desarrollo de las propias posibilidades técnicas en constante evolución y al condicionamiento que se deriva de ellas, así como el carácter de la lectura y de la concepción que se pueda tener de la fotografía como instrumento científico y confiable, pues cada cambio exige precisar la relación con la realidad que construye o bien, reconstruye.

La importancia de las tipologías radica, entonces, en su posibilidad de constituirse en calidad de mapa conceptual para ser dirigido al entendimiento de las líneas que se crean a través del tiempo (diacronía), las contraposiciones e, incluso, contradicciones de significado en los procesos de lectura que coexisten a veces en una misma fase de la historia en que son vigentes (sincronía).

Uno de los problemas derivados de la lectura de la imagen indígena, entendida como documento científico, se localiza en el nivel profundo del significado construido en cada texto visual. La manifestación visual revela las posturas ideológicas donde dicha imagen pasa a ser parte constitutiva de una forma específica de ver el mundo. Aunque existen distintas de estas posibilidades teóricas al intentar describir el fenómeno, el problema de la alteridad va íntimamente relacionado a la traducción cultural y los respectivos conflictos que derivan del traslado del significado de un sistema a otro pero, sobre todo, de una concepción cultural a otra.

La imagen y el tiempo

El desarrollo proyectado sobre una cadena histórica nos muestra los cambios operados en la lectura de la imagen a lo largo del tiempo. De este modo, cada imagen entendida como texto visual, es decir, equipada con condiciones precisas para su lectura, refleja una estabilidad relativa de la propia concepción del indígena que depende del momento histórico en el cual se encuentra. La visión del indígena debe atravesar por nociones distintas que a veces revelan el proceso de lucha entre posiciones ideológicas sobre el lugar que el indígena debe jugar en el contexto social, así como su valor activo o pasivo como protagonista de la historia.

El denominado “indígena” forma parte de un bagaje visual construido con imágenes provenientes de la arquitectura, del vestido, de la objetística, del diseño del espacio, etcéte-

http://www.cdi.gob.mx

ra. La suma de ese cúmulo de información debe ser ubicada ideológicamente como un pasado aséptico, instrumento de la grandiosidad del mexicano, y como parte activa de la nueva sociedad que surge del choque con la cultura europea.

Del mismo modo, años después del primer intento de incluir esa mole visual y transformarla en patrimonio común, se traduce en concepciones discrepantes del indígena. La lucha se da entre el español que describe al indígena a otros españoles (o al mismo indígena que ha perdido su identidad) y que se complementa o se opone a la imagen que el mismo indígena busca dar de su propia imagen, al español y a él mismo. La primera operación observada parte de la necesidad del indígena para generar sus propias imágenes y al mismo tiempo, los caminos para leerla, que pueda estar en consonancia con la visión del mundo que triunfa en el proceso conquistador. La relación se vuelve inseparable: la imagen representada y su respectiva lectura pueden llegar a fundirse en una sola visión del mundo, que se enfrentará a otras visiones del mundo concurrentes, dando pie a un camino que debe describirse para comprender la historia de todas las distintas lecturas.

La imagen y el sujeto

Una primera indagación debe enfrentar una pregunta obligada: ¿qué se entiende por indígena en la *imagopoises*, es decir, el proceso generador de imágenes en las distintas fases del México independiente? No es difícil observar cómo "el indio" se convierte en escaparate y en recurso para amueblar el cuadro conceptual de la identidad nacional. El indígena aparece como sujeto o como base de la argumentación, como objeto vivo o museológico y como agente pasivo o activo en la construcción de la memoria colectiva.

La aparición del sujeto como parte constitutiva de la imagen indígena ve el surgimiento de un nuevo rol referido al autor, que utili-

za un medio de expresión visual y que se erige en calidad de sujeto realizador de los textos visuales. El artista plástico se convierte en un "nombre propio", reconocido por las academias de arte y su visión estará ligada al movimiento expresivo al cual adhiere su obra. Del mismo modo, un fotógrafo, no mexicano, dependerá de su carácter de traductor cultural al producir sus imágenes como extranjero y con una visión "desde fuera" del sujeto retratado. Existe así un doble sujeto: por un lado, el indígena relativizado y tematizado y, por el otro, el autor plástico que usa el pincel o la apertura del diafragma para construir su propia imagen indígena.

El sujeto y el contexto serán entonces una dicotomía necesaria para comprender cuál es "el indígena" que se quiere construir, cuáles son las motivaciones de la lectura que nos va a sugerir la suma de los textos visuales. Así, el contexto se forma también a partir de las características de la corriente artística en la cual se inserta su concepción del uso del sistema semiótico elegido (escultura, pintura mural o caballete, fotografía, cine comercial o documental, video, etcétera). El sujeto será entonces el total resultante de su técnica y su destreza en el empleo de la misma, así como del carácter innovador del proceso creativo que supone la imagen como expresión artística.

La imagen y el espacio

Una de las relaciones que ha condicionado la lectura de la imagen se refiere al espacio en el texto visual y al espacio del texto visual. Ambos, parte imprescindible de la lectura, están determinados por el lugar reflejado en la imagen, pero involucran también al lugar físico donde está previsto que se efectúe la lectura de un texto específico. Esto origina dos formas que determinan ulteriormente el significado de una imagen indígena: un "espacio representado" y un "espacio conceptual de lectura", que actúan como parte misma del discurso visual del indígena, y al mismo tiempo, como marco necesario del significado que se quiere asignar a una imagen específica.

http://www.cdi.gob.mx

De este modo tenemos dos casos: en el primero encontramos un espacio que rodea al indígena y le sirve de escenario, por ejemplo, el interior de un cuadro o de una fotografía; la naturaleza, la arquitectura; el exotismo, incluso la miseria de una vivienda. Este espacio se encuentra al interior de la expresión visual y teje una red de significados que exponen al indígena como elemento, quizá sustantivo, conectado con otros elementos, como pueden ser el vestido o los objetos, suma que constituye un recurso natural capaz de convertirse en escenario ideal para expediciones o en una meta para el viajero, o en destino turístico en tiempos más actuales. En el segundo caso podemos observar el ingreso de la imagen a las distintas formas museográficas que sirven de marco enunciativo y que condicionan el valor del indígena como parte de una denuncia sobre su exclusión del mundo moderno, o bien como "pieza exhibible" de una identidad que debe ser conservada en un museo.

El contexto de lectura es una fase ulterior del proceso creador de una imagen que involucra las formas significantes del espacio de exhibición, es decir, la denominada "proxémica artística". Su acción radica en la construcción de un contexto artificial de lectura para la imagen indígena, la cual puede resultar lejana al espectador, pues se introduce una distancia innatural, producto del proceso de mediación erigido a través de la vitrina, del vidrio separador y de la imposibilidad del contacto físico, que es inherente a algunas formas del discurso museográfico.

El espacio condiciona otra vez el proceso de recepción de la imagen cuando éste se convierte en una visión cultural, ajena a la esencia de la imagen indígena en su propio contexto, es el caso de las exposiciones internacionales. La síntesis que se opera en el proceso de traducción cultural e intersemiótica, que va del guión museográfico a la puesta en escena de la imagen, ofrece ganancias y pérdidas para la concepción original del indígena que ha sido prevista en esta forma de divulgación científica.

Conclusiones

Un recorrido por el eje trazado entre los tres polos, sujeto, espacio y tiempo, nos permite explicar los criterios de tiplogización sugeridos como explicación de las formas de concepción y representación del indígena. La imagen indígena no es patrimonio exclusivo dependiente del único camino de lectura o de una visión individual del mundo. Por el contrario, dicha imagen debe ser la suma de todas las concepciones construidas a través de la presencia de sujetos, de los desarrollos tecnológicos que permiten el registro de las cadenas de interpretación surgidas en la historia de los procesos, y de las formas espaciales que se entretejen con las expresiones visuales y con los contextos de la lectura.

La suma de las imágenes incluidas en este libro es sólo una parte de ese crisol de formas de concebir al indígena, de representarlo y de ofrecerlo como producto científico. Es así que se enmarca su inserción en un discurso que busca rendir cuentas sobre una memoria colectiva capaz de construir, por una parte, la identidad y la memoria y, por la otra, justificar las forma con las cuales ha debido expresarse a lo largo de su historia.

http://www.cdi.gob.mx

http://www.cdi.gob.mx

La imagen del indígena a partir de la lectura de los documentos glíficos del siglo XVI

Alfredo Cid

Fotografía 1
Códice Mendoza, folio 10r. 1541-1542.
Documento Azteca.
Bodleian Library at Oxford University.

http://www.cdi.gob.mx

Introducción

Un problema que aqueja a los estudiosos de la imagen en el campo de la historia consiste en la doble valencia que posee, es decir, los que ven a la imagen como una representación de la realidad y aquellos que la observan como un concepto abstracto que permite construir una serie de contenidos derivados, capaces de garantizar un patrimonio común a un determinado grupo social. El problema anterior se hace patente al momento de observar el uso de las imágenes que se encuentran en los documentos realizados en el periodo prehispánico, y aquéllas de la etapa del cambio cultural que se vivió a partir del siglo XVI.

Si entendemos el siglo XVI como un periodo de transición comprenderemos el proceso que lleva a la construcción de la imagen que se reformula en ese periodo. El proceso de transición opera de manera directa en los dos planos que constituyen la concepción de imagen: la representación visual y su conceptualización en el abstracto. La imagen, en ambos casos, es el resultado de una serie de normas y reglas que garantizan su correcta lectura por medio de acuerdos sociales. Sin embargo, en un periodo de cambio como el que se da intensamente en ese siglo, influenciado por una conquista ideológica, se aprecia la inestabilidad de los acuerdos sociales que mencionamos y, por lo mismo, nos proyecta sobre las transformaciones que irán decantando en procesos de lectura más cercanos a "indicaciones", que poco a poco se irán institucionalizando en la mirada del conquistador y, de manera más evidente, en la cultura mestiza emergente. La imagen por sí sola no sustituye al contenido que pudiera estar presente en mil o más palabras, por el contrario, una imagen puede ser el punto de partida de un sinnúmero de descripciones, incluso distintas entre sí, que estarán dictadas por el sistema social de los acuerdos, dependiente totalmente de la cultura que los genera.

Existen diversas fuentes que muestran la construcción de la imagen del indígena mesoamericano en los documentos de ese periodo histórico. Si hemos hablado de la concepción como parte de un imaginario es necesario hacerlo también como el resultado de una traducción intercultural en un doble proceso: el hispano, describiendo al indígena para sí mismo y el indígena tratando de ser comprendido por la cultura ahora dominante. Este proceso nos aporta varios puntos de vista que generan sus respectivas "imágenes del indígena". Cada uno de los puntos de vista individuados puede ser descrito como un proceso de lectura, es decir, una forma estructurada para interrogar las representaciones visuales y para recabar de ellas la información que contienen. Para dichas lecturas se elige un criterio de observación que parte de lo que denominamos la imagen glífica, presente en varios documentos de la época, realizados sobre distintos materiales: papel amate, piel de ciervo, madera, tela de algodón, oro, estuco, entre otros.

En su contexto original de producción, la imagen glífica se inserta en un sistema de escritura a base de imágenes que desafía la concepción occidental tradicional de registro de la memoria, pues se sirve de signos visuales capaces de reproducir la lengua natural que se transcribe por medio de un sistema de signos pictográficos. La imagen glífica puede responder a una estructura que deriva directamente de la lengua o idioma que transcribe. Al mismo tiempo refleja una concepción de la organización plástica de los recursos auxiliares que la componen como el color, la forma, la perspectiva, el volumen, etcétera.

El análisis necesario para poder mostrar los significados en relación con la visión del indígena requiere identificar los valores plásticos y el proceso de figurativización que les permite brindarnos significado, es decir, los criterios de representación visual. Una vez individuados dichos criterios es posible tematizar sobre tales significados y exponerlos, de manera que resulte comprensible cuál es la imagen del indígena para el europeo y cuál es la imagen que el indígena da de sí mismo al europeo. Los temas

http://www.cdi.gob.mx

nos permiten un acercamiento a los conceptos del indígena que se irán instaurando como criterios, y serán predominantes en los siglos siguientes, incluso de manera muy intensa en la conformación de la cultura resultante de la fusión de las dos en colisión: la denominada mesoamericana y la hispana del siglo XVI.

De acuerdo con lo anterior podemos establecer un criterio con base en las características de las fuentes, que nos permitan comprender los procesos de lectura que se hacen del indígena a través de los documentos. Precisamente, uno de los procesos radica en la lectura de una fuente como la construcción de un significado que adquiere sentido al momento de originar conocimiento.

A partir de la función que se da a la imagen y al punto de vista disciplinario de los autores que se sirven de ella, se va a condicionar la relación entre la imagen glífica y el significado derivado, por lo que decidimos agrupar los documentos de la siguiente manera, es decir, además de tomar en cuenta el proceso de lectura con el que se extrae la información depositada en ellos, el consiguiente criterio de asociación con el significado establecido a cada glifo. De este modo tenemos: a) la imagen definida por temas: centra su atención en aquellos documentos realizados en el contexto original prehispánico y permite recuperar imágenes conceptuales y representadas de índole diverso, que van del uso común que se hacía de los códices hasta la recuperación de las particularidades culturales, representando la cosmovisión y las prácticas de cada día; b) la autodescripción: se refiere a aquellos documentos ilustrados por los indígenas a petición de las autoridades españolas y por los primeros religiosos preocupados por conservar la memoria de los pueblos indígenas. En estos casos, el uso de las imágenes las transforma en una fuente infinita de "retratos" de especificidades culturales en concordancia con el pensamiento occidental. Del mismo modo se refleja también una pugna por mostrar la propia versión de la imagen conceptual del indígena, y por último, c) la imagen del otro: retoma a las pictografías como

un sistema semiótico aún por decodificar y nos permite identificar las concepciones que se fueron labrando sobre las culturas sometidas y condenadas paulatinamente a su parcial o total desaparición. Los tres grupos, aunque representan ejes temáticos, deben reflejar en cierto modo una organización de orden cronológico.

Es posible hacer coincidir entonces dos criterios que nos permitan tipologizar la imagen indígena en los documentos glíficos mesoamericanos. Por una parte, el criterio diferenciador diacrónico (el documento en su "aquí" y su "ahora", así como del paso del tiempo) o bien sincrónico, que elige muestras provenientes de fuentes diversas, destacando el uso social para lograr una lectura transversal, apoyada en manifestaciones diversas de un mismo concepto, ya sea a una escultura, una estela conmemorativa, un códice, un objeto, etcétera. Por otro lado, tenemos el proceso de lectura que determina el valor que se da a la imagen de acuerdo con la información que se obtiene de ella.

a) La imagen definida por temas

La lectura de los documentos agrupados en este rubro activa diversas características que crean el valor referencial del significado obtenido. El occidental se acerca a ella en búsqueda de indicios útiles para describir la cultura. Por tal motivo se aplica a aquéllos denominados "auténticos", en general divididos en dos tipos: códices y documentos glíficos. Los códices presentan una complejidad mayor, ya que el relativo exiguo número de códices y su debatido grado de originalidad es motivo continuo de controversia. La reiterada argumentación sobre una "contaminación occidental" en los valores plásticos y estéticos, nos lleva a proceder eligiendo un número reducido de ejemplos de algunos documentos e ignorar a otros. En los documentos glíficos encontramos diversas categorías que van desde los objetos más pequeños hasta las construcciones. La principal característica

es que están realizados en los más variados materiales: piedra, madera, oro, tejidos, plumas, barro, etcétera. Son, también, más numerosos que los primeros, y su procedencia no es discutible en cuanto a zona geográfica y al grado de originalidad, por lo que permiten reconstruir aspectos específicos de la vida cotidiana.

Fotografía 2
Piedra de Tizoc, ca. 1500.
Museo Nacional de Antropología,
Ciudad de México.
Fotógrafo: Javier Hinojosa.
CONACULTA-INAH.

En ambos casos su uso es común como fuentes primarias que permiten ilustrar aspectos de la interacción social de cada día. Sin embargo, para su estudio es necesario construir categorías de significado (semánticas) *a priori* que permitan clasificar los contenidos que se encuentran en cada una de las representaciones figurativas. Los niveles de significado de cada una de las lecturas derivadas deben pasar de lo más evidente, como la organización plástica, a lo más complejo, como el primer nivel semántico que

http://www.cdi.gob.mx

Fotografía 3
Códice Mendoza, folio 10r (detalle).
1541-1542.
Documento Azteca.
Bodleian Library at Oxford University.

luego permiten acceder a los niveles más complejos. En cualquier caso se trata de una información que ha quedado registrada en ellos de manera involuntaria y que por lo mismo, sin violentar el sistema de organización estructural y su respectivo sistema semántico de base, nos permite conocer, con una mediación relativa, el imaginario colectivo de la cultura que los ha producido.

Tomemos, por ejemplo, dos casos temáticos para comprender cómo ubicar aspectos específicos de las culturas mesoamericanas. El primer caso trata del gesto, y el segundo de la vestimenta, por medio de los cuales se pueden estudiar dos sistemas estructurados de significado utilizados con criterios específicos en diversas formas de organizar las fuentes. La indumentaria nos muestra

http://www.cdi.gob.mx

cómo realizar una lectura transversal de los documentos para organizarlos en forma coherente con un propósito específico: describir el sistema del vestido. El gesto nos conduce a una segunda perspectiva metodológica a partir de sistemas de comunicación humana, que aparecen codificados culturalmente sólo en una parte, ya que manifiestan conductas comunes a todos los seres humanos.

Fotografía 4
Códice Telleriano Remensis, folio 30r.
1562 o 1563.
Bibliothèque Nationale, Paris.

La imagen representa un gesto específico transcultural, es decir, el acto de oler que se reproduce a partir de una flor que desprende su aroma, reflejado por una serie de puntos negros percibidos por la nariz del sujeto. Aunque la función primaria del glifo es reproducir un topónimo, esto es el nombre de Xochiacan, el grado de reconocimiento de los sujetos dibujados permite su comprensión con la simple observación de las pictografías.

Por un lado, tenemos los códices que contienen facetas de la representación humana en diversas condiciones de la vida cotidiana, pero englobadas al interior de una perspectiva narrativa, lo cual aparentemente ofrece mayor información. Por el otro, tenemos los objetos que van desde las mismas pren-

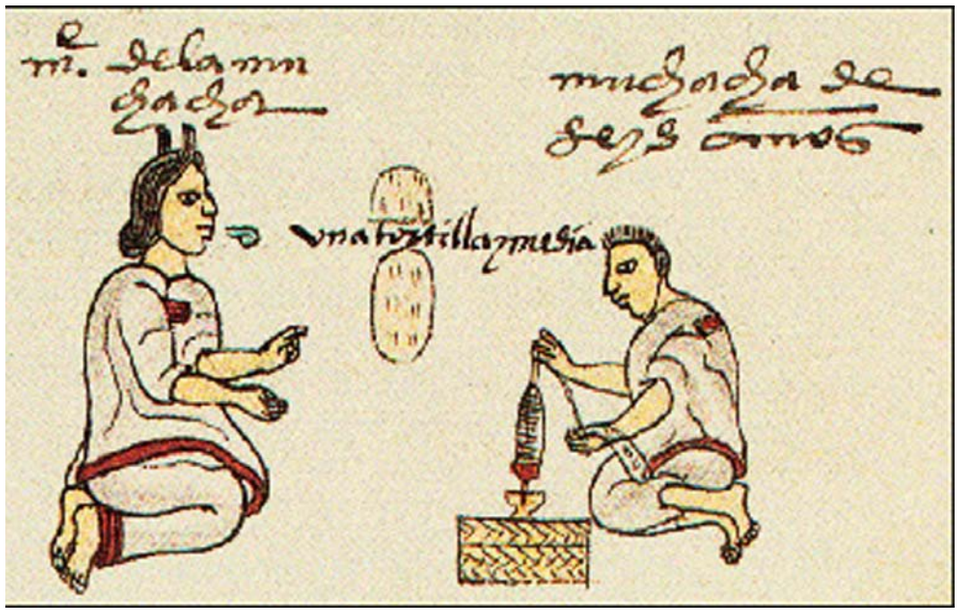
Fotografía 5
Códice Telleriano Remensis, folio 30r (detalle).
1562 o 1563.
Bibliothèque Nationale, Paris.

http://www.cdi.gob.mx

das de vestir hasta los objetos que las complementan, así como las condiciones de uso y las necesidades sociales del vestido.

La lectura realizada a estos documentos nos muestra a un indígena tomado como objeto de estudio antropológico, que en un proceso metonímico permite explicar la complejidad de su cultura. Al plantear el conocimiento con base en lo observado, se está construyendo una exégesis, una vía preestablecida

Fotografía 6
Códice Mendoza, folio 58r.
1541-1542.
Bodleian Library at Oxford University.



Fotografía 7
Códice Mendoza, folio 58r (detalle).
1541-1542.
Bodleian Library at Oxford University.

de interpretación de corte, incluso, antropológico, que propone un "camino de lectura" por medio de un "camino de la visión".

En la fotografía 4 observamos un glifo complejo compuesto por una serie de glifos menores que brindan distinta información, algunos de ellos resultan "transparentes" en cuanto a la iconicidad existente entre el tlacuilo y el lector del documento. Dicha iconicidad se construye gracias a la facilidad compartida entre un amplio número de lectores y el tiempo para reconocer la representación visual en sus aspectos semánticos más elementales: la figura de la mujer, el vestido que lleva puesto, el instrumento que lleva en la mano. No obstante, la lectura como transcripción fonética desaparece en este proceso de recuperación del significado, es decir, el contenido lingüístico cihuatl y tlacuilo (mujer escribana) se pierde gracias a esa posibilidad icónica del reconocimiento de la figura de la mujer. Los rasgos que permiten su identificación están reconocibles en una primera fase de lectura: el vestido, la posición del cuerpo, el peinado, los actores faciales. Un segundo nivel de relación entre los elementos que componen el glifo permiten comprender la relación entre las partes componentes: el pincel, el papel y el dibujo. Sólo en la lectura profunda, y gracias

al conocimiento sobre los componentes en cuestión, se distinguen: los elementos del vestido indígena de una mujer adulta, el glifo de la escritura (Machiotlatoliztli, la palabra representada).

La información que se desprende del glifo abarca los niveles que hemos enumerado, pero no diferencia el proceso global de lectura, ya que impide seleccionar el tipo de información obtenida gracias al proceso icónico de recuperación en oposición al que deriva del conocimiento de la cultura o que se construye con base en la información de otras fuentes. La lectura, en su suma, actúa como un tejido intertextual; encontramos la imagen en documentos que proceden de distintos soportes, complementa el significado y se remiten unos a otros como observamos en las siguientes imágenes.

Los ejemplos de las fotografías 6 y 7 muestran también los componentes del vestido ritual. Gracias a la comparación entre representaciones gráficas es posible distinguir tales componentes de la vestimenta del guerrero. La fuerza del intertexto, esto es, los documentos que proponen elementos comunes en significado y en forma que hacen posible lograr la información precisa y detallada gracias a la agregación de una serie de glifos presentes en distintos soportes, y se enriquece así la idea conceptual del vestido, en este caso, el traje de un guerrero en distintas situaciones o contextos: la guerra, la preparación ritual, las ceremonias religiosas.

b) La autodescripción

La autodescripción se refiere también a la conjunción de un doble proceso que involucra tanto a la lectura como a la forma y la estructura otorgadas al documento.

La lectura es inducida mediante la información depositada en cada documento, la cual debe ser actualizada por el receptor siguiendo un tipo de traducción cultural que explique algunos

Fotografía 8
Códice Tudela, folio 64r.
Siglo XVI.
Museo de América, Madrid, España.

detalles específicos de la cosmovisión indígena por medio de equivalentes en la cultura del lector occidental. Estos equivalentes pueden ser tomados de su propia cultura (occidental europea), o bien explicados en la concepción de la cultura original (cultura indígena). Dicho proceso tiene como sujeto emisor al indígena que realiza el documento glífico, o que actúa como informante asignando una función comunicativa determinada que va dirigida a un lector específico. Los principales destinatarios abarcaban las diversas figuras de la sociedad virreinal, desde las autoridades civiles hasta los misioneros y religiosos encargados de concretar la conquista espiritual y realizar las explicaciones etnográficas, lingüísticas, antropológicas. Las explicaciones deben, en su acción, permitir un mejor conocimiento del carácter de los pueblos recién sometidos a la nueva cosmovisión occidental (fotografía 8). La parte estructural del documento refleja el proceso de traducción intercultural, pues actúa trazando un doble camino: permite al indígena plantearse en términos semióticos (accesibles en cuanto al significado inteligible) al europeo, mientras que vuelve al mismo tiempo posible comprender la nueva cultura a este último.

Para ilustrar este tipo de función comunicativa y la respectiva forma de interpretación del glifo hemos tomado uno compuesto de una página del Codex Mendoza, documento realizado por expresa voluntad del virrey del mismo nombre. Se trata de un fragmento que narra cómo estaba organizada la sociedad nahua mexica por medio de la educación de sus miembros, desde que nacían hasta la edad adulta. A diferencia del ejemplo anterior, la presencia de las glosas en castellano vuelve innecesaria la recuperación del mecanismo lingüístico de la lengua indígena, expuesto en la representación gráfica. Las imágenes acceden al significado por medio de las representaciones visuales. De este modo, podemos trazar un recorrido que va de la identificación de los elementos plásticos, su figurativización, hasta llegar al significado profundo depositado de forma deliberada en la estructura de fondo del documento.

Los elementos visuales de la imagen logran comunicar la cultura indígena destacando los diversos valores de la educación impartida a los niños y jóvenes. Los tres bloques del complejo elegido: la mujer adulta, la mujer niña y las tortillas confluyen en un único significado. Se trata de una mujer que transmite el conocimiento de la acción de hilar, al mismo tiempo que expresa la cantidad de alimento asignada a la pequeña. Los elementos del vestido, el gesto de la labor, los objetos retratados nos brindan la información etnográfica necesaria para comprender las formas educativas que se desarrollan en el seno de las familias como unidades de cohesión social.

La intención de informar al nuevo jerarca se cristaliza en la imagen en su conjunto, ya que privilegia la descripción y vuelve opacas las otras funciones glíficas tradicionales (fonética, numeral) que suelen provenir de intenciones comunicativas determinadas por el texto y por los usos sociales de la pictografía como sistema de registro colectivo de la memoria. Se trata del producto de síntesis interpretativa de dos formas de recuperar la imagen en los sistemas pictográficos: el que lo ve como registro de la memoria, con un cierto carácter semasiográfico (transparente, aún sin conocer la lengua original) y el que interpreta la imagen como una representación de tipo icónico. En el caso del ejemplo elegido, la imagen puede adquirir dos tipos de función ajenos al sistema de escritura mesoamericano que se encuentran en los libros europeos contemporáneos.

La primera función da pie a la ilustración y permite visualizar los contenidos que se presentan a manera de relevo de la información de las glosas por medio de la lengua castellana transcrita en caracteres latinos. Algunas formas estructurales de la composición glífica que se conservan son, por ejemplo, la pictografía de las tortillas para indicar el alimento que se daba a las niñas de seis años y al trabajo que realizaban en las labores domésticas. La denominada perspectiva indígena se respeta, pero la imagen corre paralela al contenido semántico lingüístico, previsto en el sistema original de la lengua náhuatl.

http://www.cdi.gob.mx

La segunda función adquirida se refiere a lo que hemos llamado denominación visual, que actúa de forma paralela y permite especificar, desde el aspecto icónico visual, lo que se pretende presentar como nuevo significado a través de las glosas. La imagen se mueve con la función de especificar en qué consisten las particularidades de la vida cotidiana de la sociedad que se está presentando al "otro".

En el segundo ejemplo hemos tomado un glifo que reproduce un complejo glífico, compuesto de diversos glifos en donde observamos indígenas con sus respectivos vestidos en el pretendido acto de antropofagia, y que viene denominado visualmente a través de las formas de lectura obligada desprendidas del texto en caracteres latinos.

La figura elegida contiene una serie de elementos pictográficos derivados del sistema original de imágenes: se distinguen los atributos de la divinidad, las convenciones para representar la arquitectura, la vestimenta indígena, algunos glifos específicos como el corazón (yolotl), la palabra (tlatoa), etcétera.

En este mismo ejemplo, el proceso sintético de denominación visual depende de la glosa central. La lectura predeterminada impide una lectura segmentada de cada unidad visual pictográfica, lo que lleva la integración de todos los elementos hacia un único significado: la antropofagia de los indígenas.

c) La imagen del otro

La imagen del otro se convierte en una forma estructurada de visión aplicada a los documentos glíficos, que da origen a caminos establecidos de lectura, en un principio de tipo cultural, pero que se van predeterminando para ser definibles como vías exegéticas. Este proceso inicia en el siglo XVI y no se detiene hasta nuestros días. Cada uno de estos caminos llega a perfilarse con el paso del tiempo, incluso de manera disciplinaria para transfor-

Fotografía 9
Códice Florentino, folio 64r.
1575-1580.
Biblioteca Medicea Laurenciana, Florencia, Italia.

marse en la "mirada histórica", en la "mirada antropológica", de acuerdo con el uso que se da a la imagen glífica en el contexto, en el cual se inserta para formar el nuevo discurso histórico. La confluencia entre proceso de lectura y el traslado de la imagen glífica a su nueva condición "imagen glífica histórica", nos enfrenta de nueva cuenta a un reacomodo del proceso de lectura de las pictografías utilizadas para describir a las culturas indígenas.

El proceso de lectura no dista mucho del que hemos descrito con anterioridad, ya que la principal característica de este tipo de interpretación cerrada radica en que se inserta en un discurso histórico, para el cual la imagen posee una función subordinada al discurso verbal. Los glifos pueden ser tomados de distintos soportes y su función consiste en apoyar la reproducción de imaginarios icónicos respecto a las representaciones de los conceptos culturales.

Cada unidad glífica es tomada por su valor de representación y por el grado de iconicidad con el que remite a un signi-

http://www.cdi.gob.mx

ficado específico, ya presente en el imaginario reforzado por el discurso histórico. Aun así, la imagen puede jugar un papel de intertexto icónico, de definición visual y de ilustración.

El intertexto icónico nos muestra el uso de un glifo colocado en una cadena de pictografías concatenadas como un único mensaje capaz de construir un texto, que será citado de manera distinta para entretejer un discurso remitiendo a un significado común de tipo hipertextual. Podemos identificar dos variantes de esta forma de construir el significado: la cadena de imágenes diacrónicas y la construcción de un amplio discurso con un solo objetivo comunicativo. En el caso del primero observamos el planteamiento del significado como consecuencia de una misma "imagen concepto", transmitida a partir de algunas variantes de imágenes representadas.

El caso observado nos presenta a un grupo de mujeres que explican el proceso del nacimiento de un niño y los cuidados que se les brindan. La imagen constituye una narración visual construida sobre una línea espacio temporal (un aquí y un ahora evidente) que presupone un antes, un mientras y un después, en función a una descripción de estructura narrativa: el nacimiento de un niño y los cuidados prodigados. Aunque aparecen glifos con su valor fonético como agua (atl) y hablar (tlatoa), ambos se insertan en el paisaje semántico de la narración que se quiere comunicar.

El segundo tipo de proceso de construcción del significado opera más frecuente en las formas que asume el discurso museográfico, es decir, se procede de manera sistemática a denominar visualmente un significado presente en una cédula. La asignación de funciones semánticas del glifo se reduce a una única indicación de lectura, definida por la glosa, la cédula o el pie de foto, que excluye las otras posibles y circunscribe el proceso interpretativo. El ejemplo que tomamos proviene de una sala de museo que combina glifos distintos de un solo significado que opera como un recorrido interpretativo ideal por parte del receptor. Se entiende por ideal el tipo

de lectura que actúa como una única respuesta capaz de seguir cuanto ha sido previsto por el guión de la sala en la exposición.

Conclusiones

En este recorrido hemos tratado de sintetizar tres de las formas culturales utilizadas en los últimos siglos para hacer la lectura de las imágenes glíficas, tomando como punto de partida la capacidad de la semiótica como sistema operativo para describir los procesos mediante los cuales se construye el significado a través de la lectura. La mirada semiótica consiste en observar los procesos que permiten la articulación del sentido en un circuito que posibilita la comunicación, ahí donde las funciones se determinan por la forma de interrogar a los textos. El resultado de esa mirada permite asociar las unidades visuales tal como son tomadas de los textos como elementos iconográficos, para asociarse a un significado específico de manera arbitraria o parcialmente motivada. A la unidad visual con un significado determinado se le denomina semiosis visual. En la más de las veces, dicho proceso es el resultado de una práctica cultural que refleja una visión del mundo.

A partir de lo expuesto hemos querido encuadrar las posibilidades de conjunción entre el desarrollo diacrónico, es decir, a través del tiempo, y por otro lado, siguiendo los caminos o vías de la visión que rigen los procesos de lectura, del mismo modo en que observamos los puntos de vista inherentes a una traducción cultural. Los procesos nos son inamovibles pero mantienen una línea que marca los límites de las llamadas "vías o caminos de la visión". Tales vías pueden ser vistas también como una red de textos, denominados intertextos, que reconfirman, apoyan y complementan los amplios espacios de significado que van surgiendo y cuyo único fin es fortalecer un imaginario en apoyo a la conformación de la memoria colectiva.

http://www.cdi.gob.mx

Ahora bien, hemos podido constatar que difícilmente se toman en cuenta dichos caminos al momento de reflexionar sobre la lectura que se hace de las especificidades culturales que originaron a esas imágenes. La construcción de la imagen indígena como proceso de lectura se monta sobre rutas prefijadas que pueden evolucionar hacia una perspectiva cultural que se aleja de la traducción intercultural. El nacimiento de nuevos caminos que surgen de los ya existentes es también una preocupación para la semiótica visual, aplicada al estudio de la glífica mesoamericana, ya que permite describir los modos de construcción del significado en un proceso de mestizaje visual. Sus observaciones llevan a comprender los procesos que muestran un alejamiento paulatino y casi imperceptible del sistema que rige en origen la comunicación de la memoria cultural por medio de imágenes.

Un último problema derivado del sistema conceptualizado de imagen se refiere a la *imagopoiesis*, es decir, la generación de nuevas imágenes con distintos fines al interior de una misma cultura. Los imaginarios se componen también de imágenes abstraídas que se transforman al mismo tiempo en referencia para el surgimiento de imágenes derivadas. Los caminos que hemos descrito nos permiten comprender esas rutas y la manera en que se entretejen para dar espacio a significados culturales e identitarios. Una imagen indígena puede seguir distintas rutas para llegar a formar parte de una construcción cultural casi completamente ajena a la original, y sin embargo mantener nexos de significado (semánticos) de acuerdo con las formas originales de relacionar la abstracción con la representación. El uso de las imágenes existentes en los documentos de entonces, así como su colocación en redes intertextuales, y su capacidad de ser punto de partida para otras nuevas amplía el campo de reflexión al cual debemos abocar nuestra atención.

La mirada del occidente dirigida al indígena y a sus imágenes refleja un proceso de transformación que hemos querido evidenciar en la tipología presentada. Se trata de fases que describen

un largo camino recorrido para lograr un entendimiento entre dos culturas, que han colisionado en beneficio de una y detrimento de la otra. Sin embargo, las imágenes del indígena no han perdido su potencial comunicativo y su fuerza, como sistema visual, radica en su capacidad de participar en la comunicación, lo que ha permitido adquirir nuevas funciones sin perder la facultad implícita de mostrar aspectos que no pueden desaparecer de la cultura que las ha generado a pesar de su trasmigración a la memoria de otra cultura, es decir, la cultura mestiza.

http://www.cdi.gob.mx

Bibliografía

Cardona, Giorgio Raimondo, *Antropologia della scrittura,* Torino, Loescher, 1981.

_____, *I sei lati del mondo. Linguaggio ed esperienza*, Bari, Laterza, 1985.

Cid Jurado, Alfredo Tenoch, "Il glifo come problema di interpretazione e traduzione culturale", tesis de doctorado, IX ciclo, Università degli studi di Bologna, Italia, 1999.

_____, "Il glifo come immagine: le storie del settecento", en *Thule*, Rivista italiana di studi americanistici del Centro Studi Americanistici "Circolo Amerindiano", núm. 9, 2002.

_____, "Las imágenes glíficas y el discurso científico, lo visual en la era de lo post-visual", en *Revista Visio*, t. II, vol. 8, núms. 3-4, automne 2003-hiver 2004, Québec, Canadá, pp. 377-383.

_____, "El gesto y el glifo mesoamericano: de la expresión a la transcripción de una lengua natural", *deSignis*, Revista de la Federación Latinoamericana de Semiótica, núm. 3, España, Gedisa, 2003, pp. 173-186.

Cid Jurado, Alfredo Tenoch y Morán Carreón, Édgar, "La espacialidad y sus formas culturales de representación gráfica", Revista *deSignis*, Revista de la Federación Latinoamericana de Semiótica, España, Gedisa, 2007.

Eco, Umberto, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984.

_____, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.

_____, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani, 1997.

Goody, Jack, *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge University Press, 1977.

_____, *The Logic of Writing and the Organization of Society*, Cambridge, University Press, 1986.

_____, *The Interface Between the Written and the Oral,* Cambridge, University Press, 1987.

Halliday, Michael A. K., *Spoken and written language*, Victoria, Deakin University, 1985.

Harris, Roy, *La sémiologie de l'écriture, París*, CNRS Langage, 1993.

_____, *Signs of Writing*, London, Routhledge, 1995.

Hjelmslev, Louis, *Prolegomena to a Theory of Language*, University of Wisconsin, 1961 (trad. al español Prolegómenos para una teoría del lenguaje, Madrid, Gredos, 1968).

Jenks, Chris, *Visual Culture*, London, Routledge, 1995.

Leroi-Gourhan, André, *Le geste et la parole. Technique et langage*, París, Albin Michel, 1964.

Ong, Walter J., *Orality and Literacy. The technologizing of the Word,* London, New York, Methuen, 1982.

Todorov, Tzvetan, *La conquête de l'Amerique. La question de l'autre*. París, Seuil, 1982 (trad. al español La conquista de América. El problema del otro, México, Siglo XXI Editores).

_____, "Le croisement des cultures", en *Communications*, 43: 5-26, 1986.

Torop, Peeter, *Total'nyj perevod*. Tartu, University Press, 1994 (trad. al italiano A cura di Bruno Osimo, La traduzione totale, Modena, Guaraldi Gruppo Logos, 2000).

Whorf, Benjamin Lee, *Language, Thought and reality. Selected Writings of Benjamin Lee Whorf* (Edited by John B. Carroll, 1956), Cambridge Massachussetts, MIT Press, 1995.

http://www.cdi.gob.mx

http://www.cdi.gob.mx

Breve repaso de iconografía indígena colonial

Elisa Vargas Lugo

Fotografía 1
San Antonio de Padua con niña donante (detalle) (Antonio Rodríguez, siglo XVII).
Parroquia de Ozumbilla, Estado de México.
Fotógrafo: Rafael Doniz.

En los últimos años se han realizado investigaciones documentales y de campo para ampliar el repertorio del imaginario indígena colonial. Los trabajos tienen la intención de esclarecer las condiciones socioculturales en las que se produjeron dichas imágenes, considerándose para ello los principios religiosos, políticos y filosóficos que influyeron en el desarrollo de la vida de los naturales. Los resultados de esta primera aproximación al estudio de las imágenes de los indios han sido valiosos, sorprendentes y muy alentadores.

El fruto de tales investigaciones ha brindado una amplia y magnífica visión del desempeño, tanto de la élite como del campesinado de la sociedad indígena en sus relaciones con la realidad político religiosa de la Nueva España. Dichas imágenes se proyectan en diversos géneros artísticos de esa época: pintura, escultura, códices y grabados. Las representaciones de personajes históricos, caciques, indios principales, clero indígena –hechas en general mediante rico lenguaje plástico– han venido no sólo a enriquecer la iconografía indígena colonial, sino a revelar –entre otros aspectos– la intensa actividad social que los naturales –ricos y pobres– ejercieron como patronos de obras pías. La iconografía se presenta en todo su esplendor formal, mezclando en ocasiones objetos de linaje prehispánico con elementos de la cultura occidental –por ejemplo, en las prendas que componen los atuendos– para expresar la grandeza, alcurnia o riqueza material de la que gozaban los personajes representados. En otras palabras, el imaginario del sector indígena ya conocido, en la actualidad se ve notablemente enriquecido gracias a nuevos enfoques sobre obras ya registradas y a los recientes hallazgos. Así, el sector indígena que destacó por sus actividades en la vida de los siglos coloniales comienza a verse mejor retratado en el arte de la Nueva España.[1]

Varios momentos de la guerra de la conquista y sus principales personajes, según lo registran diversas fuentes, se encuentran en la pintura de biombos, donde queda representado, con esplendor, el encuentro de Cortés y Moctezuma, así como la grande-

[1] Para ampliar esta información véase: Elisa Vargas Lugo, "Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España", *en Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España. Siglos* XVI *al* XVIII, México, DGAPA, Banamex, IIE, 2006, p. 17.

za militar del séquito mexica frente al español, por medio de las amenazadoras formaciones militares de los indios con sus flechas y macanas y los regios atuendos de los personajes de la realeza indígena; rodeado todo del límpido paisaje que circundaba al islote donde se asentaba México-Tenochtitlan. Mediante certeras pinceladas quedan patentes –en estas pinturas– la pretendida igualdad de fuerza de los ejércitos contendientes y el gran valor desplegado en las batallas, por ambas naciones. Más ilustraciones sobre los episodios de la conquista de Tenochtitlan se narran con detalle en las llamadas Tablas enconchadas, en las que la pintura al óleo se combina con fragmentos de nácar.[2]

Fotografía 2
Encuentro de Cortés y Moctezuma (atribuido a Juan Correa, 1665-1716).
Fotógrafo: Rafael Doniz.
Col. Banco Nacional de México.

El acervo de pintura novohispana cuenta con representaciones de algunos momentos estelares de la conquista de México, como el "Bautizo de los Señores de la República de Tlaxcala",[3] escena donde aparece el señor Xicoténcatl, recibiendo las aguas bautismales, apadrinado por Cortés, a quien se ve acompañado de la Malinche. Existen también creaciones que interpretan tradiciones orales, como la que reproduce la escena de la supuesta predicación del evangelio al pueblo de Tlaxcala, por parte del apóstol santo Tomás.

[2] Véase *op. cit.*, p. 66.
[3] Véase *op. cit.*, p. 36.

http://www.cdi.gob.mx

A Solicitud y Ex
pensas del G.r Fr. Juan Flores

Entre los retratos de personajes indígenas sobresalen los ya conocidos de Moctezuma y Chimalpopoca; recientemente se ha señalado que los tlacuilos tomaron grabados y pinturas europeos para componer la postura de los personajes retratados, como el excepcional retrato de Moctezuma, que se conserva en el Museo Degli Argenti, en Florencia.[4]

Fotografía 3
Bautizo de los señores de Tlaxcala (anónimo). Templo de San Francisco (Catedral), Tlaxcala, Tlaxcala.
Fotógrafo: Pedro Ángeles Jiménez.

Fotografía 4
Retrato de Moctezuma (anónimo, siglo XVII).
Fotógrafo: Arturo Piera.
Colección privada.

[4] Véase Pablo Escalante, "El Soberano y su palacio. Los tlacuilos frente al retrato, la historia y la alegoría", *en op. cit.*, p. 90.

También destaca el retrato del cacique otomí don Nicolás de San Luis Montañés,[5] quien según la tradición redujo a los chichimecas que ocupaban el actual territorio de la ciudad de Querétaro, en la batalla del cerro de San Gremal, obra que concentra profundo contenido político: el triunfo logrado por un indígena al servicio de la Corona, sobre las fuerzas chichimecas que tanta resistencia habían puesto a la evangelización.

Fotografía 5
Retrato de don Nicolás de San Luis Montañés (anónimo).
Museo de la ciudad de Querétaro, Qro.
Fotógrafo: Rafael Doniz.
CONACULTA, INAH.

[5] Véase *op. cit.*, p. 181.

La integración del pueblo indígena a la religión católica, como es de suponerse, quedó representada ampliamente en varios géneros pictóricos y de contenido social, correspondientes a diversos tiempos de la Colonia. Entre las obras del siglo XVI, las más sobresalientes del gran acervo son, por ejemplo, los murales de San Juan Teitípac[6] (Oaxaca), que representan una solemne procesión del Santo Entierro, escena en la que sobresalen los bellos rostros de mujeres indígenas, o el gran óleo dedicado a la procesión para festejar el milagro del Cristo de Singuilucan (Hidalgo, siglo XVIII), en cuyo primer plano se ve pasar a una distinguida familia indígena.[7]

Fotografía 6
Capilla abierta (detalle del muro sur, procesión del Santo Entierro) (anónimo, siglo XVI).
Convento de San Juan Teitípac, Oaxaca.
Fotógrafa: Alejandra Vega, 2009.
Fototeca Nacho López, CDI.

Fotografía 7
Capilla abierta (detalle de mujeres nobles indígenas)(anónimo, siglo XVI).
Convento de San Juan Teitípac, Oaxaca.
Fotógrafa: Alejandra Vega, 2009.
Fototeca Nacho López, CDI.

[6] *Op. cit.* Láminas 828 y ss.

[7] Véase *op. cit.*, p. 143.

Fotografía 8
Procesión del Santo Cristo (anónimo, siglo XVIII).
Iglesia del ex Convento de Singuilucan, Hidalgo.
Fotógrafo: Rafael Doniz.
CONACULTA, INAH.

En las grandes pinturas de ánimas abundan los rostros de indígenas que aparecen entre las llamas del Purgatorio, esperando ser rescatados por alguno de sus santos protectores. Ejemplos estupendos de este género devocional son los lienzos que se conservan en los templos de Santa María Tepetlaoxtoc (Estado de México), San Dionisio Yeuhquemacan (Tlaxcala) o en Atlihuetzía (Tlaxcala), por mencionar algunos de los más famosos que muestran la fuerza que tuvo esa creencia religiosa, y que aún se practica con intensidad en nuestros días.

http://www.cdi.gob.mx

Fotografía 9
Ánimas del Purgatorio (detalle) (Juan Correa).
Parroquia de Santa María Magdalena, Tepetlaoxtoc, Estado de México.
Fotógrafa: Alejandra Vega, 2009.
Fototeca Nacho López, CDI.

Sin embargo, el mejor testimonio de la integración de la sociedad indígena a la religión católica lo muestran los retratos de monjas y sacerdotes, muchos de ellos de las altas clases sociales indígenas, como los de las religiosas doña Teodora Agustina de Salazar y Moctezuma[8] o Juana María Cortés Chimalpopoca,[9] o el del sacerdote Francisco de Rojas, teólogo mariano, descendiente de la casa nobiliaria fundada en el siglo XVI por don Diego Mendoza Cortés y Moctezuma.

[8] *Op. cit.*, p. 189.

[9] Idem.

Fotografía 10
"Retrato de doña Agustina Teodora Antonia de Salazar y Moctezuma" (anónimo).
En Las indias caciques de Corpus Christi, de Josefina Muriel.
Fotógrafo: Rafael Doniz.

Fotografía 11
Juana María Cortés Chimalpopoca (anónimo, 1732).
Museo Nacional de Historia, Distrito Federal.
Fotógrafa: Alejandra Vega, 2009.
CONACULTA, INAH.

Fotografía 12
Don Francisco Rojas (anónimo).
Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Estado de México.
Fotógrafa: Alejandra Vega, 2009.
Fototeca Nacho López, CDI.

De mayor significación son los retratos de indios donantes de obras pías, las cuales revelan la entrañable relación política, social y religiosa entre la élite de la sociedad indígena y la Iglesia; el gran valor artístico de estas obras radica en que son verdaderos retratos, fieles a la realidad, que inmortalizaron los rostros de interesantes personajes, en su mayoría caciques o señores de los pueblos de indios, que pagaron retablos enteros o costearon bellas pinturas, obras en donde se incluyen sus efigies. Un caso sobresaliente es la representación de la pareja de caciques donantes del retablo de Xochimilco (Distrito Federal, siglo XVI),[10] quienes aparecen de rodillas uno a cada lado de la imagen –en alto relieve– de san Bernardino de Siena, que constituye el tema de la tabla central del altar. Llama la atención que no haya habido impedimento para que los caciques donantes del retablo figuraran a los lados de san Bernardino, nada menos que en la calle del Retablo Mayor.

Fotografía 13
Patrocinio de san Bernardino de Siena con los caciques de Xochimilco (anónimo, siglo XVI).
Iglesia de San Bernardino de Siena, Xochimilco, Distrito Federal.
Fotógrafo: Rafael Doniz.

[10] Ibidem, p. 248.

Fotografía 14
Procesión del Santo Cristo (detalle de distinguida familia indígena) (anónimo, siglo XVIII).
Iglesia del ex Convento de Singuilucan, Hidalgo.
Fotógrafo: Rafael Doniz.
CONACULTA, INAH.

Otras muestras de primera categoría son los retratos de dos parejas de caciques en el sotabanco de un altar del templo de Santa María Chiconautla (Estado de México, siglo XVII). Estos personajes lujosamente ataviados con ropas indígena y española, podrían considerarse posibles descendientes de la familia Moctezuma, ya que esa zona perteneció a una de las hijas de este personaje.[11] Caso igualmente interesante presentan los donantes del precioso retablo de Ánimas del siglo XVIII, en la parroquia de Tamazulapan (Oaxaca).[12]

[11] Ibidem, pp. 251 y 252.

[12] Ibidem, p. 262.

http://www.cdi.gob.mx

Fotografía 15
Retablo mariano con donantes (detalle
de las indias caciques donantes) (anónimo, siglo XVII).
Iglesia de Santa María Chiconautla, Estado de México.
Fotógrafo: Pedro Ángeles Jiménez.

Fotografía 16
Retablo mariano con donantes (detalle
de los indios caciques donantes) (anónimo, siglo XVII).
Iglesia de Santa María Chiconautla, Estado de México.
Fotógrafo: Pedro Ángeles Jiménez.

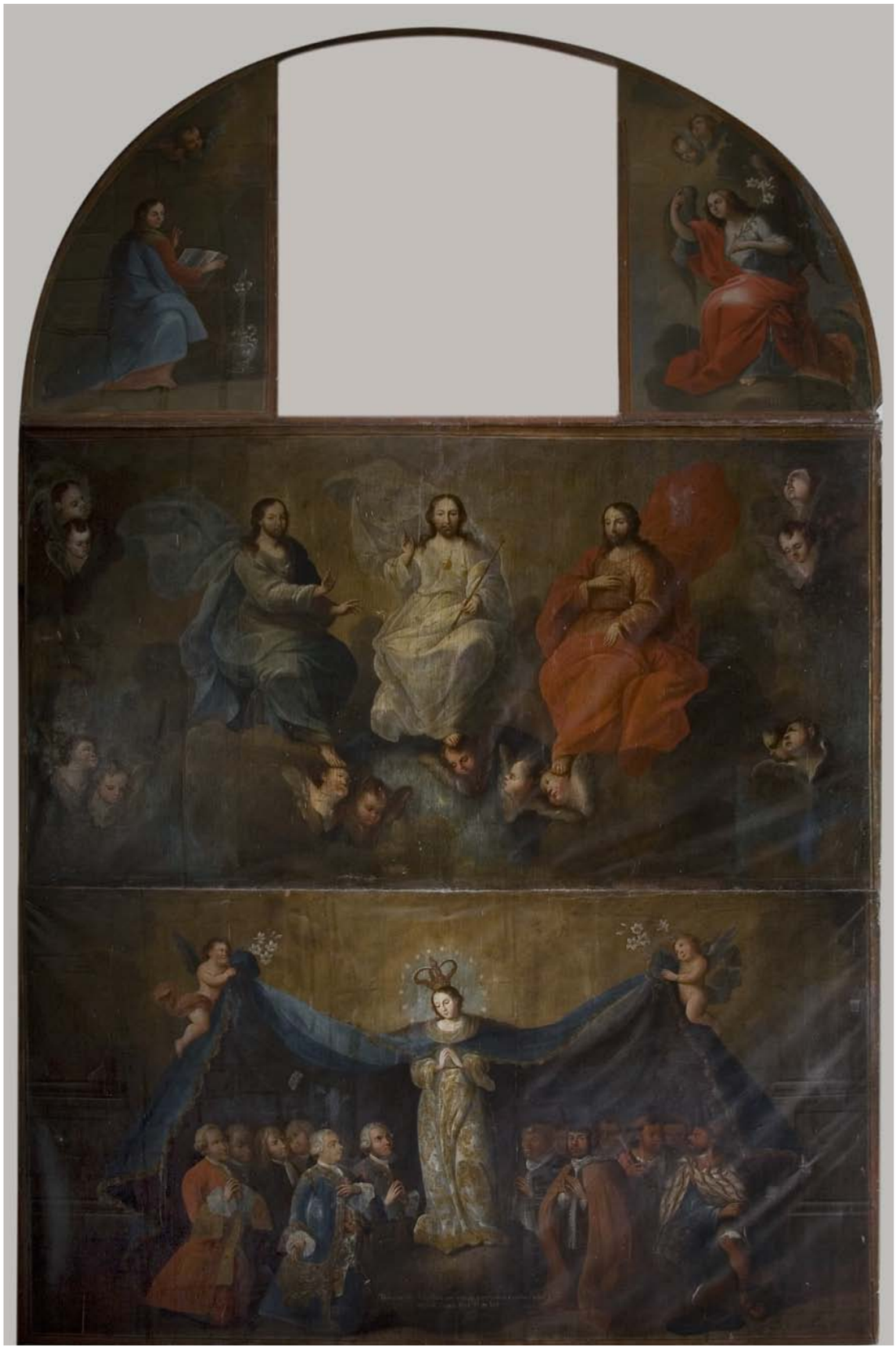
Fotografía 17
Altar de ánimas (detalle de los lienzos del hombre y mujer donantes) (atribuido a Miguel Jerónimo Zendejas, siglo XVIII).
Parroquia de Tamazulapan, Oaxaca.
Fotógrafo: Rafael Doniz.

Dentro de este género de retratos de indígenas donantes de obras pías destaca, de manera notable y principal, el retrato de una niña, cuyo bello rostro aparece –como era usual– en la parte baja de un lienzo que representa a san Antonio de Padua;[13] obra del siglo XVII que se conserva en el templo de Ozumbilla (Estado de México), atribuida al pintor Antonio Rodríguez. Esto nos muestra que la sociedad indígena contrató a pintores de importancia para que realizaran este tipo de retratos, razón por la que en la actualidad es difícil determinar la autoría de muchos de ellos.

Mención especial merece la estupenda figura de un indio principal del pueblo de Cuautitlán (Estado de México, siglo XVIII), que se distingue en una de las grandes pinturas conmemorativas que adornan los muros de la capilla de la Inmaculada Concepción, de la actual catedral del lugar.

Fotografía 18
Patrocinio de la virgen (anónimo, siglo XVIII).
Capilla de la Concepción de la Catedral de Cuautitlán, Estado de México.
Fotógrafa: Alejandra Vega, 2009.
Fototeca Nacho López, CDI.

[13] Ibidem, p. 254.



El personaje, seguramente un cacique, forma parte del grupo de indios que se acogen bajo el gran manto de la virgen.

Son numerosas las representaciones pictóricas que muestran al indígena del campo en actividades estrechamente relacionadas con la religión. Desde luego y ante todo, debe recordarse el destacado papel que tuvo el indio y su personalidad moral como sujeto principal en las apariciones marianas, tal como se les ha consagrado en la vasta e interesante producción pictórica del género. Además de las conocidas y muy divulgadas imágenes del indio Juan Diego,[14] cuando se le aparece la virgen de Guadalupe, es menester mencionar al otro Juan Diego, a quien se le apareció la virgen de Ocotlán,[15] y al indio Juan Ceteutli,

Fotografía 19
Patrocinio de la virgen (detalle del grupo de indios) (anónimo, siglo XVIII).
Capilla de la Concepción de la Catedral de Cuautitlán, Estado de México.
Fotógrafa: Alejandra Vega, 2009.
Fototeca Nacho López, CDI.

Fotografía 20
Aparición de la virgen de Ocotlán (anónimo). Iglesia de Santa Isabel Xiloxostla, Tlaxcala.
Fotógrafa: Alejandra Vega, 2009.
Fototeca Nacho López, CDI.

[14] Ibidem, p. 330.

[15] Ibidem, p. 348.

Fotografía 21
El hallazgo de la virgen de los Remedios (anónimo, *ca.* 1750).
Pinacoteca del templo de La Profesa, Distrito Federal.
Fotógrafo: Rafael Doniz.

Fotografía 22
Retablo de la virgen de Guadalupe (Juan Correa). Iglesia de San Mateo Texcalyácac, Estado de México.
Fotógrafo: Víctor Hugo Castañeda Flores, 2009.
Fototeca Nacho López, CDI.

el que recibió el llamado de Nuestra Señora de los Remedios.[16] Cabe incluir en este apartado la trascendental aparición del arcángel san Miguel al indio Diego Lázaro, en tierras de Tlaxcala.[17]

Fotografía 23
Labores masculinas (anónimo, siglo XVIII).
Templo de Santa Inés Zacatelco, Tlaxcala.
Fotógrafo: Rafael Doniz.

Fotografía 24
Labores femeninas (anónimo, siglo XVIII).
Templo de Santa Inés Zacatelco, Tlaxcala.
Fotógrafo: Rafael Doniz.

[16] Ibidem, p. 344.

[17] Ibidem, p. 362.

http://www.cdi.gob.mx

Como simples campesinos aparecen los indios en pinturas que los representan trabajando, por ejemplo, para la reedificación de su iglesia de Zacatelco (Tlaxcala, siglo XVIII),[18] según se observa en los lienzos que se conservan en dicho templo, en los cuales se aprecia a los hombres cosechando el trigo y el maíz, y a las mujeres tejiendo algodón. Estos productos los entregaban al párroco, quien reunía fondos para la obra arquitectónica, así lo indica la leyenda que se incluye en las pinturas. Dentro del mismo género de pueblos de indios que fueron retratados trabajando para su iglesia, hay que mencionar el óleo de la iglesia de Santa María Molcajac (Puebla,

Fotografía 25
Dedicación del templo de Mocajac (detalle) (Miguel Jerónimo Zendejas).
Parroquia de Molcajac, Puebla.
Fotógrafo: Rafael Doniz.

[18] Ibidem, p. 414.

[19] Ibidem, p. 503.

siglo XVIII),[19] que conmemora la dedicación del templo construido por esa comunidad indígena. El lienzo en el que se reproduce el interior del templo, donde se ha reunido la población con sus caciques, es del pincel del poblano Miguel Jerónimo Zendejas.

No puede faltar en una revisión como ésta la mención de por lo menos algunas imágenes de los famosos indios chichimeca, ya sea como aparecen en el frontispicio del Libro V de la Historia eclesiástica indiana, de Jerónimo de Mendieta, en donde despliegan toda su ferocidad, disparando flechas contra los frailes franciscanos, o por el contrario, en una lámina de la Retórica Cristiana, de fray Diego de Valadés, en la que –contrariamente– se presentan dóciles, escuchando las palabras del fraile. Sin embargo, la obra más famosa relacionada con este grupo étnico son los intrigantes frescos que adornan –por medio de frisos monumentales– la nave del templo agustino de Ixmiquilpan (Hidalgo, siglo XVI),[20] cuyo complejo significado aún no ha sido del todo relevado, pero

Fotografía 26
Grutesco de los glifos y los centauros (anónimo, siglo XVI). Convento de Ixmiquilpan, Hidalgo.
Fotógrafa: Alejandra Vega, 2009.
Fototeca Nacho López, CDI.

[20] Ibidem, p. 15 y 176.

[21] Ibidem, p. 212.

[22] Ibidem, p. 252.

Fotografía 27
Grutesco de los glifos y los centauros (anónimo, siglo XVI).
Convento de Ixmiquilpan, Hidalgo.
Fotógrafa: Alejandra Vega, 2009.
Fototeca Nacho López, CDI.

que se desarrolla como un inmenso grutesco, que según la maestra Elena Isabel Estrada de Gerlero se trata de una "alegoría del concepto de la Guerra Justa en contra del infiel" o, como propone Pedro Ángeles, deben considerarse como posible resultado de la reflexión de los agustinos sobre la guerra de los chichimecas.

Fotografía 28
Aparición del arcángel san Miguel del Milagro (anónimo).
Santuario de San Miguel del Milagro, Tlaxcala.
Fotógrafa: Alejandra Vega, 2009.
Fototeca Nacho López, CDI.

Fotografía 29
Aparición del arcángel san Miguel del Milagro (detalle de Diego Lázaro de San Francisco enfermo de cocolixtli) (anónimo).
Santuario de San Miguel del Milagro, Tlaxcala.
Fotógrafa: Alejandra Vega, 2009.
Fototeca Nacho López, CDI.

Un aspecto muy vistoso en las representaciones de personas y personajes indígenas es el lucimiento de los textiles. Destacan por el detalle con que se muestran las telas que visten, por ejemplo, los miembros de la familia tlaxcalteca de Diego Lázaro, el indio a quien se le apareció el arcángel san Miguel.

Prácticamente todos los personajes del imaginario colonial que se han revisado, salvo los indios chichimeca, por obvias razones, se ven bien vestidos. Muy ricos son, por supuesto, los vestidos de Moctezuma,[21] de los caciques, de los personajes importantes y, en general, los de las mujeres. Tilmas y huipiles se nota que fueron confeccionados de ricas telas; es frecuente el uso de camisas blancas llenas de alforzas y encajes, al estilo español, como las que visten los caciques que aparecen en el mencionado retablo de Chiconautla (Estado de México, siglo XVII)[22]. Los mayores lujos en el vestir pueden admirarse en las pinturas que representan festividades como los

Fotografía 30
Desposorio de indios y palo volador (anónimo).
Los Ángeles, Cal.
Fotógrafo: Cortesía de Rodrigo Rivelo Lake, ciudad de México.
Col. Los Ángeles County Museum of Art, Los Ángeles.

[23] Ibidem, pp. 478 y 479.

desposorios de indios,[23] obras de género festivo en las que aparecen danzantes, cirqueros y hasta la puesta en escena del palo volador.

En suma resulta de primera importancia el proyecto de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas de continuar con los estudios iconográficos en esta materia. Sin duda –como puede deducirse del contenido de este breve artículo– se impone proseguir la revisión del imaginario indígena en las fuentes documentales que proporciona el arte. Continuar con el estudio de la pintura y escultura que se conserva en museos –nacionales y extranjeros– y monumentos religiosos de nuestro país, seguramente ampliaría en varios aspectos la calidad del destacado papel desempeñado por la sociedad indígena de la Nueva España.

http://www.cdi.gob.mx

Exploración de personajes del Nuevo Mundo: el peculiar caso de la mirada sensible de Teobert Maler

Claudine Leysinger[1]

Fotografía 1
Muchacha mixteca.
Pinotepa Nacional, Oaxaca.
Fotógrafo: Teobert Maler, 1874.
Instituto Iberoamericano, Berlín.

Introducción

En este artículo pretendemos abordar las imágenes de indígenas (1874 a 1877) del fotógrafo expedicionario Teobert Maler. Concretamente, contrastaremos el trabajo realizado en estudio con mujeres mixtecas, zoques y tehuanas con algunas de sus fotografías de exterior de lacandones. Veremos cómo este material fotográfico ilustra el carácter desafiante de la mirada de Maler respecto a los estereotipos, protocolos y preconcepciones en la manera de observar al "otro" que prevalece en la literatura poscolonial. Sus sujetos guardan su calidad de individuos más allá de ser meros representantes de una estirpe y de una raza. Una breve cronología de los vaivenes del artista servirá de marco histórico y de hilo conductor para discutir y analizar más en detalle su trabajo de estudio y el de tipo más etnográfico, contraponiéndolo con el propio de sus contemporáneos.

La primera imagen (fotografía 1) es un retrato de una muchacha mixteca de Pinotepa Nacional, Oaxaca, hecho por el fotógrafo expedicionario alemán Teobert Maler (1842-1917) en 1874. Llama la atención ver a una mujer indígena con su indumentaria tradicional –el torso desnudo y el "cielo" colocado en su cabeza– asumiendo una típica pose de estudio del ámbito urbano y burgués europeo del siglo XIX. Esta imagen cuestiona preconcepciones sobre fotografías de indígenas del siglo XIX; por ejemplo, el hecho de que el material fuera producto de estrictas reglas de elaboración y de ejecución para garantizar su valor antropométrico, o que fuera producido exclusivamente con fines etnográficos. ¿Cómo fue posible que una muchacha indígena llegara a ser retratada en estudio conforme a los dogmas de la fotografía burguesa de aquella época? ¿Acaso ella solicitó su retrato a Maler o bien él la indujo de alguna forma a posar? Su desnudez no parece incomodar ni a la muchacha ni al fotógrafo, lo que sugiere una relación de empatía y confianza entre el autor y su sujeto, refutando la idea que la gran mayoría de los retratos de indígenas, realizados por extranjeros, pudieran circunscribirse en un acto de poder unilateral.

[1] La autora desea agradecer las detalladas, concienzudas y críticas lecturas del texto a su esposo, Enrique Loubet, y las pataditas de Iker.

En este artículo pretendemos abordar parte del material fotográfico de estudio de Maler con el propósito de exponer de qué manera sus retratos de indígenas, durante el periodo de 1874 a 1877, desafían la literatura poscolonial, en tanto que los sujetos retratados mantienen su calidad de individuos, más allá de ser meros representantes de una estirpe y de una raza. Como en el caso de la fotografía andina, examinada por Deborah Poole[2], los retratos de estudio de Maler cuestionan el discurso predominante de teóricos de la literatura poscolonial sobre antropología y fotografía. En efecto, la mirada de este artista no sugiere la típica dominación propia del fotógrafo occidental sobre sujetos no occidentales, ya que les permite relativa libertad en la puesta en escena. Discutiremos el trabajo fotográfico de Maler, incluyendo el de tipo más etnográfico, y contrastaremos algunas de sus fotografías con imágenes de sus contemporáneos. Con ello aportaremos nueva luz sobre la antropología y la fotografía en el Porfiriato. Finalmente, cabe mencionar que el presente trabajo ofrecerá a los lectores una muestra del vasto acervo pictográfico sobre los pueblos originarios de América.[3]

La literatura poscolonial sobre antropología y fotografía ha recalcado la naturaleza imperialista y colonialista de esta última. Esta invención revolucionaria de occidente fue explotada casi exclusivamente por exploradores occidentales y colonizadores con el propósito de representar e inventariar pueblos autóctonos y paisajes exóticos del nuevo mundo. Prueba de ello es que con frecuencia, fotógrafos expedicionarios acompañaban incursiones coloniales de las potencias europeas.[4] Como resultado, en la literatura antes mencionada se restringe la visión de la antropología y de la fotografía al paradigma de que la percepción occidental de lo no occidental reproduce una simple relación entre tecnologías representativas, poder y vigilancia, en suma, la posición relativamente débil de los nativos.

Desde esta perspectiva, algunos estudiosos contemporáneos han mantenido que las fotografías de indígenas deben ser analizadas dentro de un marco imperial, ya que sólo desde este enfoque es

[2] Deborah Poole, *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

[3] La mayoría de las fotografías de este artículo provienen de la riquísima colección pictográfica del Instituto Iberoamericano de Berlín.

[4] Véase François Brunet, "L'entreprise américaine de Désiré Charnay", en Christine Barthe (coord.), *"Le Yucatán est ailleurs": Expéditions photographiques* (1857-1886) *de Désiré Charnay*, catálogo de exhibición, París, Musée du Quai Branly y Actes Sud, 2007, p. 14.

http://www.cdi.gob.mx

posible extraer información sobre la carga cultural del fotógrafo, sus motivaciones, intenciones y prejuicios sobre objetos y gente. Hay quien arguye que a partir de las fotografías de pueblos no occidentales no es posible percibir características esenciales de sus culturas.[5] Otros intelectuales afirman que si bien existe una distancia cultural considerable entre un sujeto no occidental, visto a través del lente de un occidental, el documento resguarda información relevante sobre aspectos culturales de quienes se representan siempre y cuando sea contextualizado de forma adecuada. Por ejemplo, Christopher Pinney sostiene la tesis de que fotografías tempranas sobre castas indias "contenían la posibilidad de un encuentro dialógico", producto de la intimidad del evento o del contexto, lo que acortará la "brecha colonial".[6]

Diversos estudios sobre fotografía temprana en México también han enfatizado cómo la visión del extranjero ha acentuado la "otredad"[7] en lo que tiene de peculiar el universo de los pueblos indígenas de México con sus paisajes exóticos y variados, y su abundante arquitectura prehispánica y colonial. Se discute que los extranjeros exploraban México guardando una intención colonialista, acentuando la alteridad de los diversos grupos étnicos y representando a los individuos indígenas de forma tal que la "distancia" entre el observador y su sujeto se amplificaba. Este énfasis en la "otredad" y la distancia cultural se debe a que gran parte de las imágenes hechas en el siglo XIX simbolizan al "otro" de manera extrema. Por ejemplo, muchas de las figuras que se discuten en este artículo muestran mujeres indígenas, que por su sensualidad y exotismo despertaban la fascinación de observadores extranjeros, conformando este "otro" más lejano.[8]

Por otro lado, historiadores del arte, como Deborah Dorotinsky, nos cuentan que esta simple relación colonialista es en ocasiones más un producto de una mirada clasista que racial, al estilo de la fotografía del francés François Aubert.[9] En un análisis pionero, Poole mantiene, para el caso del mundo andino, que la diversi-

[5] Casey Blanton, ed., *Picturing Paradise: Colonial Photography of Samoa, 1875 to 1925,* Florida, Daytona Beach Community College, 1994; *James C. Faris, Navajo and Photography: A Critical History of the Representation of an American People,* Albuquerque, University of New Mexico Press, 1996, p. 12; Eleanor M. Hight and Gary D. Sampson, eds., *Colonialist Photography: Imag(in)ing Race and Place,* London, Routledge, 2002, p. 10; James R. Ryan, *Picturing Empire: Photography and the Visualization of the British Empire,* Chicago, University of Chicago Press, 1997, p. 13.

[6] Elizabeth Edwards, "Introduction", en Elizabeth Edwards, ed., *Anthropology and Photography, 1860-1920,* New Haven, Yale University Press, 1992, pp. 12-14; Christopher Pinney, *Camera Indica: The Social Life of Indian Photographs*, Chicago, University of Chicago Press, 1997, p. 70. Todas las traducciones al español fueron hechas por la autora.

[7] Con el uso de "otro", "otredad" y "alteridad" quisiéramos enfatizar que los occidentales que miraban los no occidentales llevaban su propio bagaje cultural que imprimieron en los sujetos que retrataban. Véase el estudio seminal de Edward Said, *Orientalism*, Nueva York, Pantheon Books, 1978.

[8] Olivier Debroise, *Fuga Mexicana: Un recorrido por la fotografía en México*, México, CONACULTA, 1998, p. 150, ha señalado la conexión entre esta sensualidad y el colonialismo; véase también Alberto del Castillo Troncoso, "La historia de la fotografía en México, 1890-1920. La diversidad de los usos de la imagen", en Rosa Casanova *et al., Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970,* Barcelona, Lunwerg Editores, 2005, p. 66; Patricia Massé Zendejas, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*, México, INAH, 1998, p.117.

[9] Véase el artículo de Deborah Dorotinsky, "Los tipos sociales desde la austeridad del estudio", en *Alquimia* 21, mayo-agosto, México, INAH, 2004, p. 17. Dorotinsky no está de acuerdo con Patricia Massé Zendejas, quien mantiene que la fotografía de Aubert privilegiaba "una visión racial y clasista [cuyo] punto de vista etnográfico tiende a registrar un pueblo retrasado, primitivo". Véase Massé Zendejas, *Simulacro y elegancia*, p. 117.

http://www.cdi.gob.mx

dad de imágenes en Perú claramente cuestiona el discurso moderno de mirada fija como un instrumento de dominación unilateral. Su investigación se centra en actores sociales y sociedades, dejando en segundo plano los "discursos abstractos, regímenes de conocimiento, sistemas de signos e ideologías" que predominan en la literatura teórica sobre fotografía y antropología.[10]

En adelante hablaremos de la fotografía de tipos, así como de la fotografía etnográfica y antropométrica, ya que fueron éstas comúnmente las más utilizadas para fines antropológicos. Entonces, introduciremos al personaje de Maler, enfocándonos en una breve selección de sus fotografías. Haremos hincapié en las diversas maneras en que difieren de la representación etnocentrista y colonialista en relación con el "otro". Concretamente expondremos cómo sus retratos de tehuanas alcanzaron vital influencia en la subsecuente reproducción de imágenes de mujeres del Istmo de Tehuantepec. Para finalizar nos avocaremos al material pictórico de Maler, de carácter más etnográfico, buscando dejar en claro cómo este alemán, al igual que muchos otros fotógrafos de su época, explotó toda una gama de imágenes y artificios de acuerdo con las intenciones de quien las solicitara. En efecto, sus imágenes de los lacandones servirán para mostrar la diversidad de representaciones, tanto en el interior (estudio) como en el exterior (campo abierto), de tipos populares, raciales y antropométricos que ya desde entonces caracterizaron su trabajo, es decir, una novedosa fotografía que al unísono del progreso tecnológico revelara progresivamente un carácter más espontáneo y más flexible.

Fotografía de tipos, etnográfica y antropométrica

En el marco de la tendencia positivista del siglo XIX, varios pioneros del estudio de culturas de Mesoamérica hicieron uso de la fotografía por su neutralidad y objetividad asumida para fotografiar y así contar con un marco más o menos objetivo para ir descubriendo

[10] Poole, *Vision, Race, and Modernity*, p. 7.

http://www.cdi.gob.mx

el mundo indígena. La mayoría de los fotógrafos extranjeros activos en México durante la segunda parte del siglo XIX, siguiendo los pasos del trabajo pionero de François Aubert,[11] explotaron el medio fotográfico con el fin de captar "el 'tipo', la esencia abstracta de la variación humana" –siendo este de tipo etnográfico a través de la espontaneidad propia del contexto campestre, o bien enfatizando las labores y profesiones típicas, dejando entrever aspectos socioeconómicos de campesinos recién incorporados a la ciudad. En efecto, en aquel entonces, se consideraba que la fotografía representaba los distintos rasgos de manera objetiva, por lo que podía usarse para clasificar diversos tipos dentro de un marco.[12] Muy probablemente esto explica el porqué la fotografía de tipo se caracteriza en retratos y representaciones de las clases bajas (véanse las fotografías de la 2 a la 7). Muchos fotógrafos, tanto extranjeros como locales, produjeron series enteras de imágenes, describiendo las distintas profesiones propias de las clases bajas de los habitantes de la capital (véanse las fotografías de la 3 a la 5). Varias de estas series se difundieron ampliamente, porque con frecuencia eran producidas como tarjetas de visita –imágenes pequeñas de 6 x 10 cm, colocadas sobre una cartulina un poco más grande, relativamente económicas y codiciadas por colectores en todo el mundo.[13]

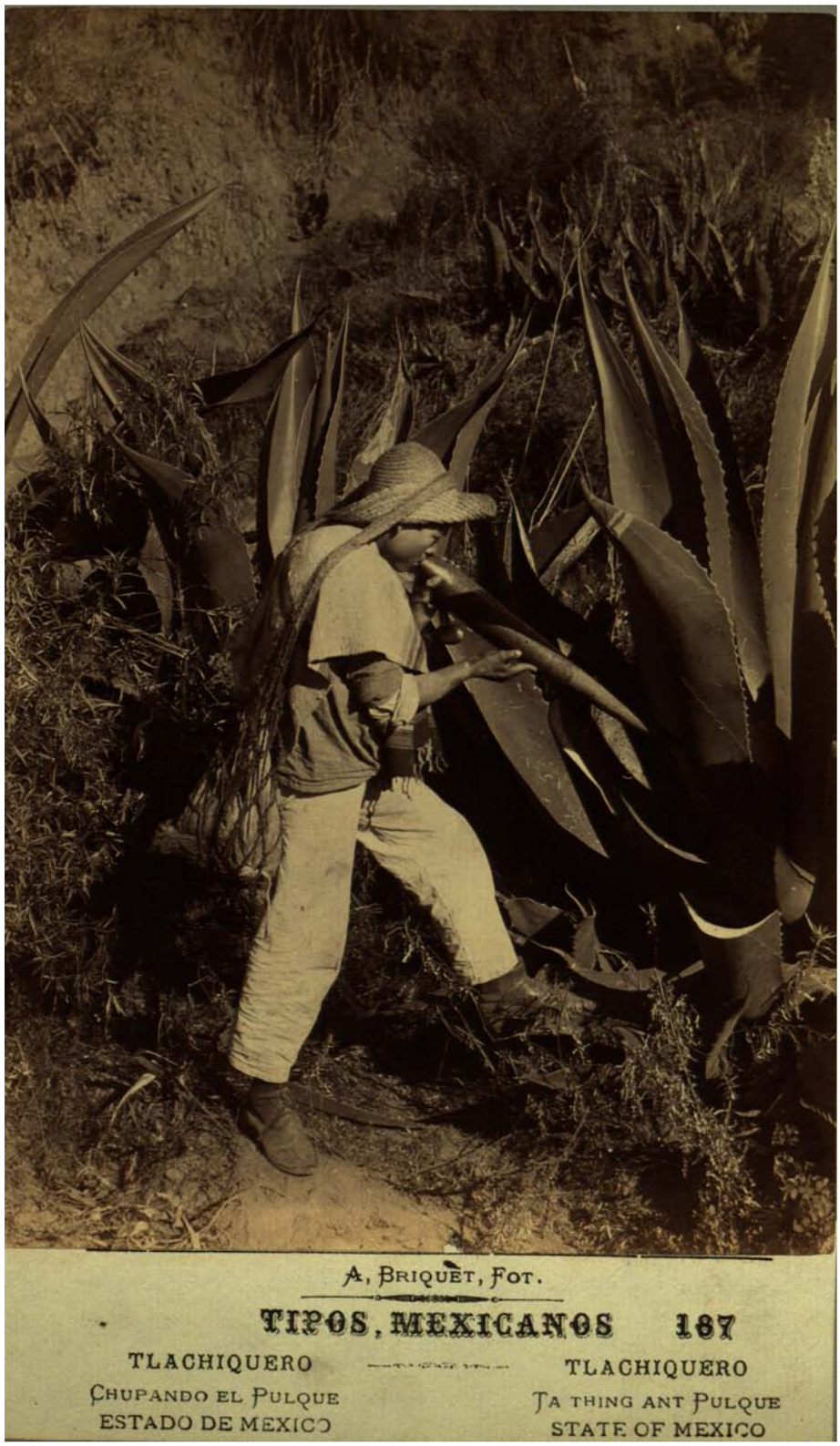
La mayoría de los tipos populares del México decimonónico están regidos por un estereotipo marcado. Un mismo tema era continuamente reproducido sin cambios mayúsculos por más de cincuenta años antes de ser descartado o sustituido por algún otro. Tal es el caso del "tlachiquero" (o "succionador" de la sabia del maguey), introducido por el estudio fotográfico Cruces y Campa, y retomado más adelante por extranjeros como A. Briquet, C.B. Waite y Hugo Brehme (véase fotografía 2). Otros tipos que alcanzaron notoria popularidad surgieron de vivas y "coloridas" escenas de mercado y personajes de la gastronomía popular como la moledora de maíz (véase la fotografía 3) y los vendedores de pan de dulce o de frutas (véanse las fotografías 4 y 5).

[11] Debroise, *Fuga mexicana*, p. 157.

[12] Allan Sekula habla de los usos de la fotografía para archivos criminales en su artículo "The Body and the Archive", *October* 39, Winter, 1989, pp. 3-64; examina otros intentos de clasificar la humanidad en "The Traffic in Photography", en *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973-1983*, Halifax, Press of the Novia Scotia College of Art and Design, 1984, donde analiza el proyecto de August Sander de retratar ciudadanos alemanes del siglo XX; véase también el artículo de Deborah Poole, "An Image of 'Our Indian': Type Photographs and Racial Sentiments in Oaxaca, 1920-1940", *Hispanic American Historical Review* 84:1, 2004, pp. 40, 55.

[13] Véase el estudio de Massé Zendejas, *Simulacro y elegancia*, para un análisis detallado sobre tarjetas de visita y tipos populares producidos por un estudio fotográfico mexicano. Sobre tarjetas de visitas en general, véase Beaumont Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present, 5th* edition, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1999, pp. 64-66; Jean Sagne, "All Kinds of Portraits: The Photographer's Studio", in Michel Frizot, ed., *The New History of Photography,* Coloña, Könemann, 1998, 109-10; Poole, *Vision, Race, and Modernity*, p. 107.

http://www.cdi.gob.mx



Fotografía 2
Tipos mexicanos. Tlachiquero. Chupando el pulque.
Estado de México.
Fotógrafo: Abel Briquet.
Instituto Iberoamericano, Berlín.

Historiadores del arte han observado que existe cierta continuidad en el enfoque y en la tradición ilustrativa de la fotografía de tipo con la pintura costumbrista y de castas.[14] Dentro del marco de la pintura de castas, la fotografía de tipos mexicanos si bien enfatiza los rasgos raciales y las diversas profesiones, no busca clasificar de manera sistemática. Las series de tipos mexicanos, en un principio, fueron ejecutadas en estudio y después en el exterior. Como ya mencionamos, alcanzaron gran popularidad por la publicidad de los propios estudios fotográficos decimonónicos que veían en ellas grandes posibilidades de lucro. Sin embargo, dicha popularidad tuvo auge tiempo después de ser exhibidas en varias exposiciones universales del siglo XIX tardío, como por ejemplo la exposición de Filadelfia en 1876 y la de París en 1889.[15] Otra prueba irrefutable del interés que despertaron fue su cotización en ascenso en los círculos de antropólogos extranjeros como el famoso mexicanista alemán, Eduard Seler, y gradualmente por su presencia en múltiples colecciones de museos, y posteriormente en legados de instituciones culturales como el Instituto Iberoamericano de Berlín.

Fotografía 3
Molendera de maíz en el barrio.
Sin fecha y sin autor.
Instituto Iberoamericano, Berlín.

Fotografía 4
Vendedora de pan dulce.
Sin fecha y sin autor.
Instituto Iberoamericano, Berlín.

Fotografía 5
Vendedora de frutas.
Mérida, Yucatán.
Fotógrafo: Huertas y Comp. Mérida.
Instituto Iberoamericano, Berlín.

[14] Massé Zendejas, *Simulacro y elegancia,* p. 108; Robert Levine, *Images of History: Nineteenth and Early Twentieth Century Latin American Documents,* Durham, Duke University Press, 1989, pp. 52-53; véase también el artículo de Rosa Casanova, "De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890", en Casanova *et al., Imaginarios y fotografía*, p. 11.

[15] Mauricio Tenorio-Trillo, *Mexico at the World's Fairs: Crafting a Modern Nation*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 118.

http://www.cdi.gob.mx

Fotografía 6
Tipos mexicanos. Carboneros.
Estado de México.
Fotógrafo: Abel Briquet.
Instituto Iberoamericano, Berlín.

Cabe mencionar que hay una marcada diferencia de enfoque entre el punto de vista "científico-etnográfico" de fotógrafos extranjeros y lo que se observa en algunas de las placas de tipos producidas por fotógrafos mexicanos. En tanto que los extranjeros apuntan su lente de manera directa hacia la pobreza para resaltar las diferencias socioculturales, los nacionales pretendían una imagen romantizada del indio. Tal es el caso de fotógrafos como Cruces y Campa, que sin duda buscaron neutralizar la pobreza mostrando imágenes pulcras de individuos vestidos con

http://www.cdi.gob.mx

Fotografía 7
Tipos mexicanos. Vendedor de violines.
Estado de México.
Fotógrafo: Abel Briquet.
Instituto Iberoamericano, Berlín.

esmero, posiblemente con el propósito de enfatizar así las profesiones de la gente y no sus antecedentes sociales.[16] Sin embargo, en ocasiones, los artistas nacionales también adoptaron un enfoque de carácter más etnográfico en su mirada de los pueblos indígenas, sobre todo durante la elaboración de registros de las distintas etnias, mismos que posteriormente se presentaran en alguna de las exhibiciones universales antes mencionadas.[17]

[16] Véase también Patricia Massé Zendejas, *Cruces y Campa: una experiencia mexicana del retrato tarjeta de visita*, México, CONACULTA, 2000.

[17] Del Castillo Troncoso describe varios proyectos etnofotográficos mexicanos que se llevaron a cabo para alguna exhibición universal. Véase "La historia de la fotografía", en Casanova *et al.*, *Imaginarios y fotografía*, pp. 63-64.

http://www.cdi.gob.mx

Antropólogos europeos también tuvieron un interés marcado en estudios antropométricos, mismos que introdujeron en México, porque buscaban explicaciones para la diferenciación racial y su vínculo con la herencia. Si bien en un principio los antropólogos usaron todo tipo de material pictográfico, progresivamente se fueron imponiendo exigencias más y más estrictas con la intención de contar con un material sujeto a un marco estructurado del cual poder extraer información precisa. En efecto, por su carácter de objetividad, por su precisión y realismo, el uso de la fotografía fue ganando aprecio como una innovación tecnológica para fines científicos. Antropólogos del siglo XIX consideraban a la fotografía una herramienta indispensable para establecer registros de pueblos autóctonos, como aquéllos basados en aspectos fisonómicos, es decir, mediciones de cráneo, producto de las teorías raciales que dictara el estudio de la antropología europea de aquella época.[18]

La ejecución de los tipos antropométricos seguía entonces reglas muy estrictas, buscando enfatizar la fisonomía y el cuerpo de los nativos, a quienes se ordenaba posar desnudos. Las tomas eran de frente o de perfil con un trasfondo monocromático, neutral, o bien con uno formado por objetos sencillos, por ejemplo una reja, una vara o el patrón regular de un muro de ladrillos. Estos últimos servían como referente de medición para lograr un inventario más preciso de las medidas de distintas partes del cuerpo del sujeto fotografiado.[19]

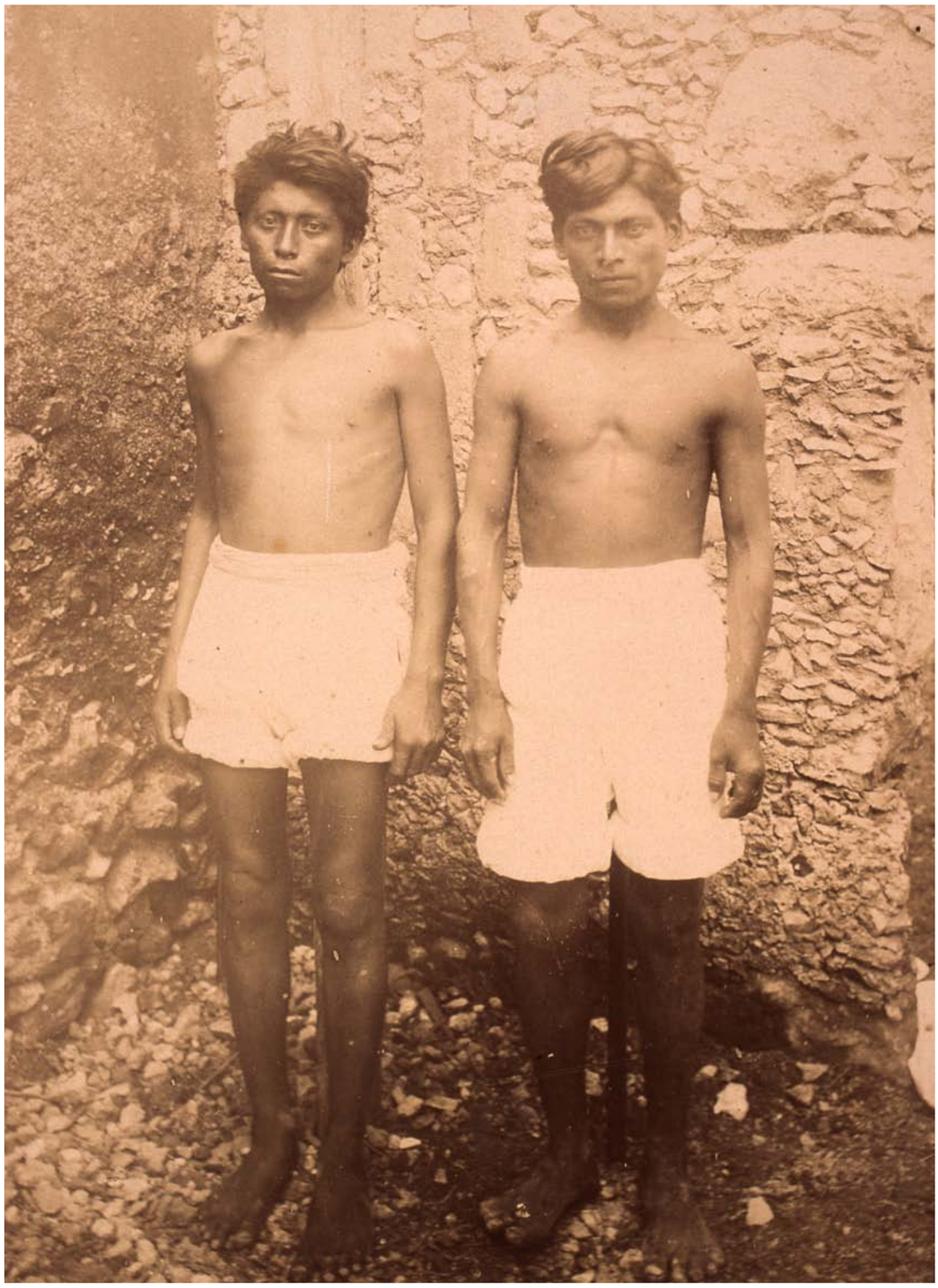
Las fotografías 8, 9, 10 y 11 son retratos antropométricos del fotógrafo y explorador francés Claude Désiré Charnay (1828-1915), correspondientes a su segunda estancia en Yucatán (1880-1882). En éstas se puede apreciar a los mayas posando delante de un muro de piedra, que sugiere un patrón regular. Sin duda, Charnay hizo uso consciente de la regularidad del muro, para lograr material del cual pudiesen surgir estudios más fieles de los tipos mayas.[20] Otra prueba irrefutable de la intención científica antropológica del trabajo de Charnay se manifiesta en las rígidas poses a las que son sometidos los personajes retratados. En efecto, los mayas se mues-

[18] Poole, "An Image of 'Our Indian'", 40, examina cómo la fotografía de tipo subrayó el entendimiento de raza decimonónico como una realidad que se puede medir empíricamente y que es materialmente tangible.

[19] Elizabeth Edwards, "'Photographic Types': The Pursuit of Method", en *Visual Anthropology* 3:2-3, 1990), Virginia, American Anthropological Association, pp. 244, 246.

[20] Adicionalmente, en archivos de museos en París existen fotografías de tipos Mayas de Charnay, donde varios hombres también están parados frente al mismo muro. Ver por ejemplo el Musée de l'Homme y el Musée du Quai Branly.

Fotografía 8 - 11
Hombres mayas, retrato de frente, ca. 1880-1882.
Fotógrafo: Désiré Charnay.
SINAFO del INAH Pachuca, Hidalgo.



Fotografía 9
Types mayas, ca. 1880-1882.
Fotógrafo: Désiré Charnay.
SINAFO, Pachuca, Hidalgo.

http://www.cdi.gob.mx

Fotografía 10
Hombres mayas, retrato, ca. 1880-1882.
Fotógrafo: Désiré Charnay.
SINAFO, Pachuca, Hidalgo.

Fotografía 11
Types mayas, ca. 1880-1882.
Fotógrafo: Désiré Charnay.
SINAFO, Pachuca, Hidalgo.

tran firmemente erguidos de frente o de perfil con los brazos tiesamente pegados al torso, visten únicamente los típicos calzoncillos de manta blanca, lo que sugiere la intención de exponer las diferentes partes del cuerpo. Así, la manera directa y vertical que caracteriza las imágenes del francés revela su propósito: recalcar los rasgos fisonómicos y no la individualidad de los mayas. Más aun, la selección de títulos impersonales, como "Tipos mayas" y "Hombres mayas", acentúa el interés en lo colectivo. La cámara transmuta a los hombres (el "otro") en objetos, busca clasificarlos, describirlos, revelando sus aspectos predatorios.[21] La obra de Charnay, como la de muchos otros contemporáneos, acentúa la relación desigual entre quien observa y es observado. Los personajes retratados sólo guardan interés para el espectador como meros representantes de un tipo, mas no como individuos. En contraste, en la siguiente sección, las imágenes de estudio de Maler traslucen un profundo

[21] Susan Sontag, *On Photography*, Nueva York, Picador, 1990, p. 14.

http://www.cdi.gob.mx

sentimiento de empatía entre él y sus sujetos. Un simple vistazo a estas series desvanece la impresión de una distancia colonial.

Retratos de estudio de Teobert Maler

Con apenas veintidós años, Maler llegó a México a finales de 1864 como soldado del cuerpo de voluntarios austrobelgas de Maximiliano. Provenía del gran ducado de Baden donde había cursado las carreras de ingeniería y arquitectura. Posteriormente se trasladó a Viena, ahí trabajó como arquitecto durante un corto tiempo, antes de alistarse en Laibach como cadete de la primera compañía de pioneros. [22] Durante el Segundo Imperio participó en múltiples batallas en la Sierra de Puebla, mismas que le valieron ser condecorado con varias medallas de valentía hasta ser promovido al grado de capitán del ejército imperial mexicano. Tras el fusilamiento de Maximiliano y la caída de la ciudad de México, Maler se vio forzado a refugiarse unos meses en Texcoco y Tulancingo. Sus escritos de este periodo marcan el inicio de su deseo de embarcarse en el estudio sistemático de los aspectos técnicos de la fotografía, es decir, en los procesos químicos relacionados con el revelado.

Una vez estabilizada la situación política, Maler dio rienda suelta a su latente interés por México, aventurándose en extensos recorridos por todo el territorio mexicano.[23] Si bien, como ya señalamos, su interés por la fotografía data de su estancia en Tulancingo en 1867, no es sino hasta 1874 –a su paso por la Mixteca baja y la costa pacífica oaxaqueña– cuando surgen sus primeras fotografías. La mayoría de sus retratos de estudio datan del periodo que va de 1874 a principios de 1878, durante su estancia en Oaxaca y Chiapas.

La fotografía de estudio de Maler reta algunas de las afirmaciones de los estudios poscoloniales sobre prácticas fotográficas en espacios coloniales o previamente colonizados, puesto que sus sujetos asumen un rol más activo y menos sumiso.

Fotografía 12
Una india Soki [zoque].
Estado de Chiapas. Tuxtla.
Fotógrafo: Teobert Maler, 1887.
Instituto Iberoamericano, Berlín.

[22] Teobert Maler, "Leben meiner Jugend", 2, Museum für Völkerkunde, Hamburg, Band A73 Teobert Maler, Sammlung v. Manuskripten, Abschriften (en adelante citado como MfV, Hamburg, legado de Maler).

[23] Veáse Claudine Leysinger, "Teobert Maler (1842-1917): su mirada sobre México y sobre el estado de Chiapas (México)", en Mechthild Rutsch, ed., *Teobert Maler: sobre el estado de Chiapas (1885),* Contextos 1, México, CONACYT/Instituto de Investigaciones Filosóficas, 2006, pp. 8-14.

http://www.cdi.gob.mx

http://www.cdi.gob.mx

Pese a ser un extranjero, su vasto trabajo sobre indígenas no adopta el enfoque que Pinney describe como el "paradigma de salvamento" (salvage paradigm), es decir, el acto de fotografiar a un pueblo y su cultura en un proceso de desaparición irreversible, con el fin de rescatarlos del olvido para la posteridad. Al contrario, Maler, despreocupado de este fatalismo, representa a los indígenas otorgándoles cierta libertad, minimizando la distancia entre su lente y el sujeto fotografiado. Sus retratos reflejan un manifiesto interés en una interacción cultural con sus sujetos, véanse las fotografías 12, 13, 14 y 15. A diferencia de las imágenes de campesinos franceses examinadas por Pierre Bourdieu, los indígenas retratados en los estudios itinerantes de Maler no transmiten un desasosiego que deje entrever sentimiento de inferioridad alguno hacia la cultura de quien observa detrás de la cámara.[24]

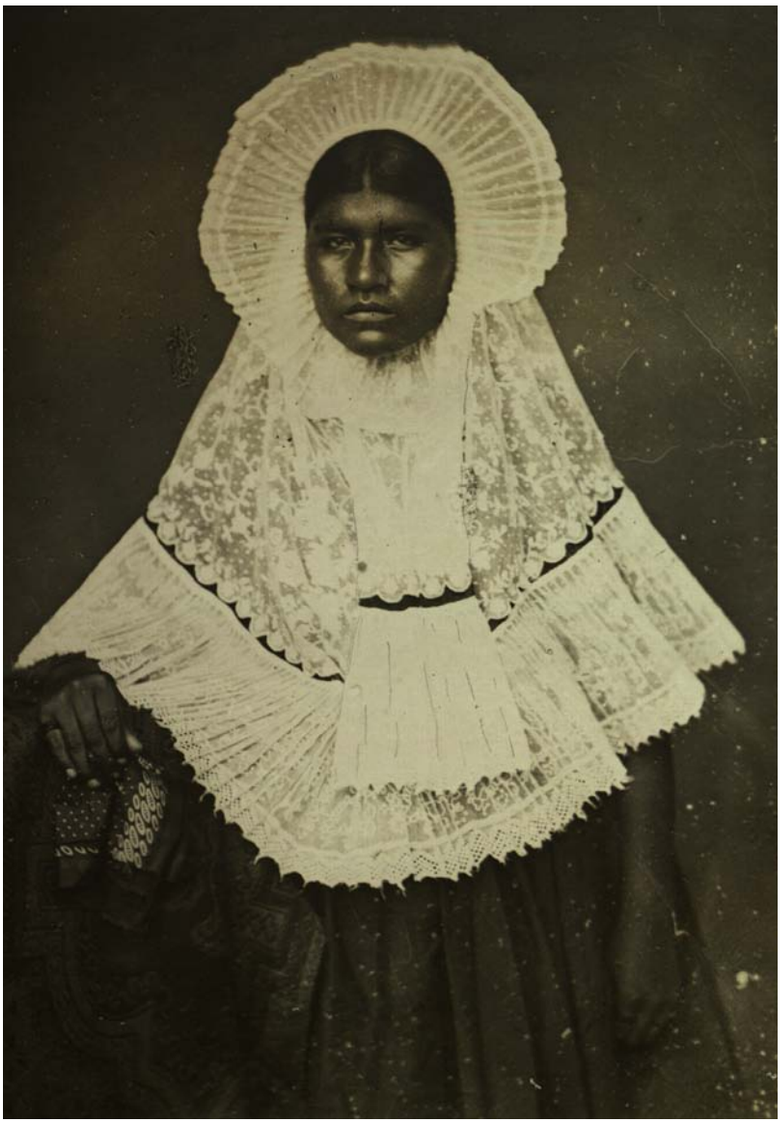
Maler eligió emular los estándares de retrato europeos y no subrayar la alteridad de los pueblos autóctonos. Sus fotografías de indígenas contienen características de las fotografías de estudio de las élites urbanas: la dignidad de las poses, las miradas confidentes y los típicos accesorios que conformaban el escenario. En efecto, las mujeres que aparecen en las fotografías 12, 13, 14 y 15 fijan su mirada llena de confianza a un punto lejano en el horizon-

Fotografía 13
Una india Soki [zoque].
Estado de Chiapas. Tuxtla.
Fotógrafo: Teobert Maler, 1887.
Instituto Iberoamericano, Berlín.

Fotografía 14
Una joven tzapoteca [zapoteca].
Tehuantepec. 1876.
Fotógrafo: Teobert Maler, 1876.
Instituto Iberoamericano, Berlín.

[24] Pierre Bourdieu, *Photography: A Middle-Brow Art,* traducido por Whiteside Shaun, Stanford, Stanford University Press, 1990, pp. 82 y 83.

http://www.cdi.gob.mx



Fotografía 15
Una joven tzapoteca [zapoteca].
Tehuantepec.
Fotógrafo: Teobert Maler, 1876.
Instituto Iberoamericano, Berlín.

te, otro que el observador con el efecto de ganar una impresión de espontaneidad en un acto que es un producto de posar conscientemente. Las poses que observamos son solemnes y asertivas.

Si bien estas imágenes de estudio muestran un arreglo simple, por no decir austero, la tehuana que aparece en las fotografías 14 y 15 emula características del retrato de estudio de la era victoriana: sostiene en su mano derecha un pañuelo, artificio ciertamente utilizado para añadirle espontaneidad a la imagen por así decirlo, dejándonos reflexionar en el acto que la precede. A su

http://www.cdi.gob.mx

costado derecho se exhibe parcialmente un sofá de tela floreada, lo que eleva el personaje a un estatus pequeño burgués. Finalmente, en la fotografía 14, a su costado izquierdo, se adivina el respaldo de una silla de madera que "soporta" al personaje, que firmemente erguido muestra una actitud de orgullo y dignidad.

Por otra parte, las mujeres zoques de las fotografías 12 y 13 se encuentran en un escenario más sencillo –aparte del personaje y su vestimenta no se distingue más que un fondo monocromático–, sin embargo, sus brazos delicadamente cruzados y su pose casi de perfil también se asemejan a los retratos de estudio europeos. En adición a la pulcra presencia de estos tres personajes, sus atuendos distintivos con sus adornos de joyería y flores muestran el esmero, la atención y el detalle que se guardaba en la ejecución de un retrato. Es posible que el pensamiento de quedar inmortalizadas en una imagen las motivara a distinguirse.[25]

En lo que respecta a los retratos de las mujeres del Istmo de Tehuantepec captados en 1876, Maler, como muchos otros extranjeros de la época, fija su objetivo en las elaboradas vestimentas que terminaron por caracterizarlas.[26] Esto marca una diferencia importante en la significación de la imagen: si bien el tlachiquero se define por el acto de hundir la cabeza entre las pencas, la elaborada vestimenta de la tehuana termina por personificarla. En realidad, fue el fotógrafo poblano, Lorenzo Becerril, quien a partir de 1873 introdujo el estereotipo de la tehuana a través de la venta de secuencias alegóricas a las mujeres del istmo (véanse las fotografías 16, 17 y 18).[27]

Estas imágenes, junto con aquéllas producidas por Maler (comparar con las fotografías 14 y 15), resaltan la vestimenta de encajes almidonados, que ganaron tal popularidad que terminaron por desplazar a la imagen de la china poblana como estereotipo del México indígena. Además, su éxito fue perecedero. Famosos artistas del siglo XX, como Frida Kahlo y Diego Rivera, retomaron esta imagen.[28] No es exagerado decla-

[25] Mark Overmyer-Velázquez ha señalado los paralelos entre retratos de prostituas oaxaqueñas y la fotografía de la era victoriana, véase *Visions of the Emerald City: Modernity, Tradition, and the Formation of Porfirian Oaxaca, Mexico*, Durham, Duke University Press, 2006, pp. 137-41.

[26] Véase, por ejemplo, el tratado de Charles Etienne Brasseur de Bourbourg, Voyage à *Tehuantepec dans l'état de Chiapas et la République de Guatemala, executé dans les années 1859 et 1860*, París, Arthus Bertrand, 1861, para una descripción de la indumentaria de las tehuanas.

[27] Debroise, *Fuga Mexicana*, p. 176.

[28] *Ibidem*, pp. 177 y 78.

Fotografía 16
Tehuana, ca. 1873.
Fotógrafo: Lorenzo Becerril, legado Seler.
Cortesia del Instituto Iberoamericano, Berlín.

Fotografía 17
Indígena.
Tehuantepec, ca. 1873.
Fotógrafo: Lorenzo Becerril, legado Maler.
Cortesía del Instituto Iberoamericano, Berlín.

Fotografía 18
Indígena.
Tehuantepec, ca. 1873.
Fotógrafo: Lorenzo Becerril, legado Maler.
Cortesía del Instituto Iberoamericano, Berlín.

rar que el discurso visual de Maler y Becerril sobre las mujeres zapotecas del Istmo terminó por fraguar un símbolo nacional.

Las fotografías 16, 17 y 18 son excepcionales, primero por tratarse de fotografías de exterior cuando en aquel entonces se privilegiaba el retrato de estudio. La toma al aire libre implica indirectamente una naturalidad y temporalidad que las fotografías de estudio simplemente no pueden transmitir. Así lo confirma el contraste entre las dos fotografías de estudio de Maler (véanse las fotografías 14 y 15) y las ejecutadas en el exterior por Becerril (véanse las fotografías 16, 17 y 18). Becerril enfatiza el cuello de encaje almidonado en cada una de las tres imágenes por el carácter de marco floral que le atribuye a sus sujetos, embelleciéndolas, resaltando sus apiñonados rostros que asemejan el botón de una flor exótica. Por su parte, el arreglo de la vestimenta de la fotografía 18 es más conservador. En efecto, en este caso, el cuello parece un capullo que cubre el torso de la mujer dejando sólo visible su rostro, en tanto que la falda amplia de tela suntuosa esconde su cuerpo, casi otorgándole a su personaje el carácter de virgen. La Biblia que sostiene en su mano izquierda no deja lugar a dudas,

se trata de un atuendo con carga religiosa, propio para asistir a misa. En contraste, el cuello de encaje de las fotografías 16 y 17 enfatiza más las formas de las mujeres. Asemeja unas alas o una estela de ondulaciones que resaltan no sólo el rostro, sino la figura y belleza de quien lo porta. La tradicional "nagua plegada o enredada" realza la sensualidad de los personajes, ya que sugiere la línea de sus cuerpos. Por último, resalta la falta de calzado. Maler cuenta en sus diarios que se acostumbraba andar descalzo.[29] Nótese por último el marcado contraste de las fotografías 14 y 15 con carácter más estéril, realizadas en estudio conforme a los cánones propios del estándar europeo. Sin embargo, aún en estas series resalta el uso del mismo "huipil" o cuello de encaje.[30]

La fotografía etnográfica de Maler

El material documental y etnográfico producido por Maler corresponde a las series sobre los lacandones de 1898, realizado doce años después de su llegada a la península de Yucatán. Entre 1878 y 1885 había regresado a Europa para reclamar la herencia de su padre. Aprovechó su paso por el viejo continente para viajar y estudiar a profundidad la historia antigua mexicana en distintas bibliotecas de los centros de Europa. A su regreso a México en 1885, Maler ya contaba con el proyecto que conformaría su aportación más significativa: la exploración, descripción y representación fotográfica de múltiples ruinas mayas. Gracias a la parte de fortuna que heredara de su padre y a las ventas de sus fotografías, que para entonces ya eran cotizadas, Maler se dedicó a explorar y fotografiar ampliamente la península de Yucatán. Más adelante, en 1898, como comisionado del Museo Peabody de la Universidad de Harvard (colaboración que terminará en disputa en 1909), extendió su investigación a la Selva Lacandona (en Chiapas) y al Petén (en Guatemala).[31]

Maler retrató a los lacandones cuando se encontraba a las orillas del río Usumacinta, en su segundo viaje comisionado por el

[29] Véase el manuscrito de Teobert Maler, "Reise des Hauptmann Maler von México nach Tehuantepec 1876", 35, MfV, Hamburg, legado Maler.

[30] En sus diarios, Maler se refiere al cuello de encaje como "huipil". Véase *ibidem.*

[31] Véase Leysinger, "Teobert Maler", pp. 15-18.

http://www.cdi.gob.mx

Museo Peabody. El compromiso de Maler con esta institución consistía en "dedicar su tiempo durante un año […] para la exploración de la región cercana a los ríos Usumacinta y Lacandón, […] penetrando el mundo lacandón, recolectando información mediante el estudio de objetos de tipo arqueológico y etnológico".[32] Tomando en cuenta el gran interés etnográfico de sus patrocinadores, no nos sorprende que su producción fotográfica de esa época esté marcada por un carácter más etnográfico. En efecto, el material visual demandado por los oficiales del museo tenía como propósito desarrollar y avanzar el estudio etnológico sobre este grupo, en particular, y los mayas, en general.

Las cuatro tomas de los lacandones en el exterior (fotografías de la 19 a la 22) dan cuenta de fragmentos de sus vidas: nos muestran detalles de su indumentaria y de su hábitat, lo cual les confiere mayor interés etnográfico. Los harapos que cubren a los infantes alcanzan a dibujar el perfil redondo de sus vientres hinchados,

Fotografía 19
Lacandones.
Fotógrafo: Teobert Maler, 1898.
Instituto Iberoamericano, Berlín.

[32] Charles Bowditch a Teobert Maler, Boston, 25 de octubre de 1897, Peabody Museum Archive, Harvard University, legado de Charles P. Bowditch, caja 7, fólder 9.

http://www.cdi.gob.mx

Fotografía 20
Pethá.
Fotógrafo: Teobert Maler, 1898.
Instituto Iberoamericano, Berlín.

como posible consecuencia de la desnutrición. En estas secuencias del exterior se percibe una esencia más espontánea de los personajes. Salvo posar sencillamente frente a la cámara o de perfil, los sujetos no se rigen a ninguno de los cánones de la fotografía de estudio. Incluso el hecho de que estén cubiertos por sus ropajes cotidianos resalta en cierta medida el realismo de dichas tomas. Estas imágenes rompen con la forma tradicional de hacer fotografía. Por primera vez en el trabajo de Maler el papel del observador pierde importancia: la cámara cede su papel central. Sin saberlo, los lacandones tienen una influencia especialmente significativa en estas representaciones pictográficas, en tanto que su apariencia casi *in fraganti* revela genuina información etnográfica. Tal interpretación es corroborada por el reporte que hiciera Maler para el Museo Peabody. El artista describe su estrategia para persuadir a este grupo de indígenas de ser captada. Cuenta que un día antes ya había ido en búsqueda de los lacandones, pero como encontró su caserío abandonado, se aprovechó para inspeccionar su hábitat.

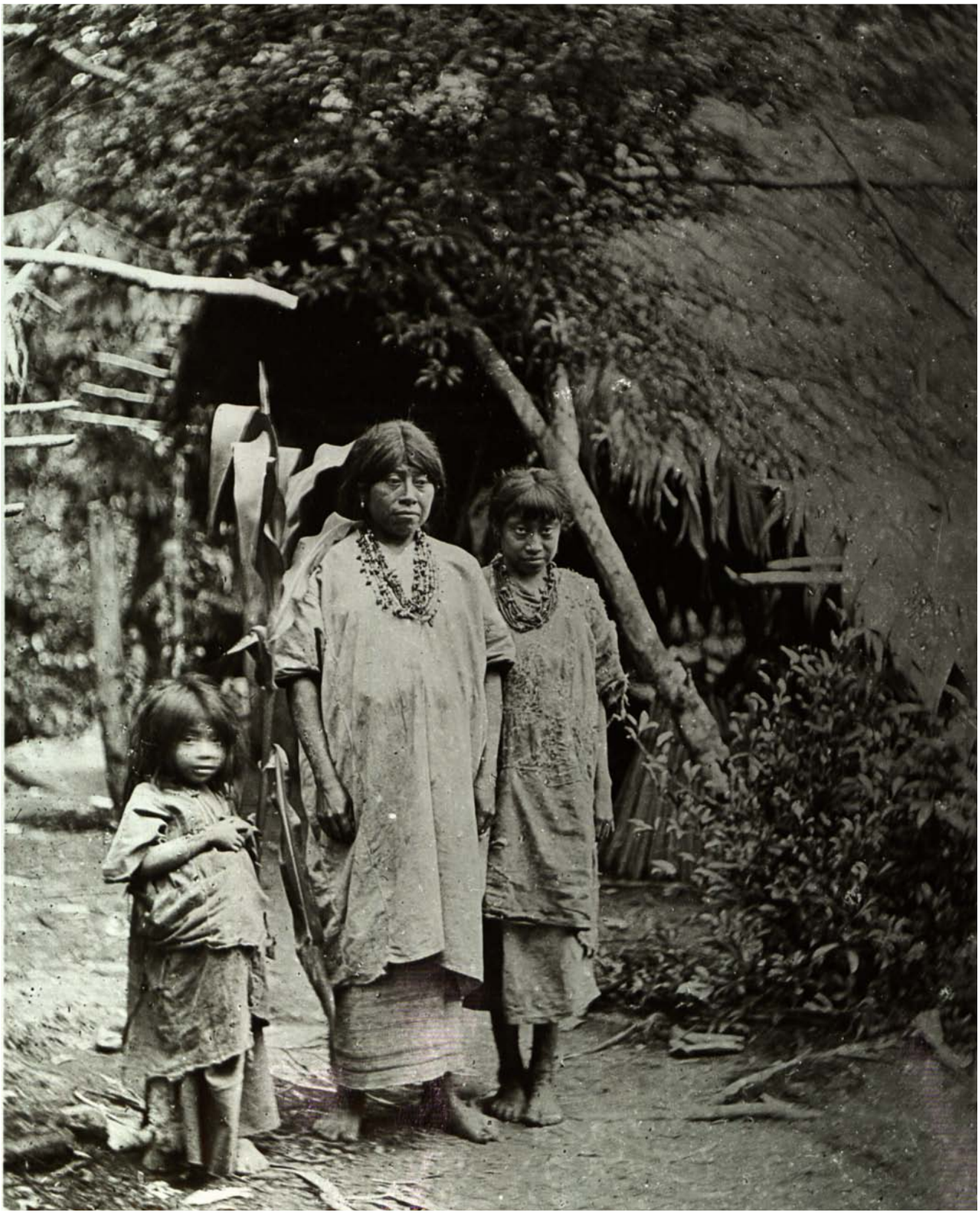
http://www.cdi.gob.mx

Al día siguiente llegó preparado con baratijas y mercancías. A los hombres los compró con sal, cuchillos y anzuelos, y a las mujeres las sedujo con pañuelos de seda y algodón, con aretes de plata y pequeños espejos. Aprovechó la sorpresa y la impresión que prevalecía en chicos y grandes para instalar "su pequeña cámara [...] antes de que este humor grato desapareciera". Su "cámara, luminosamente laqueada por sus montajes de cobre, fue un bonito espectáculo una vez instalada en su delgado trípode; [los lacandones] no se asustaron con esta caja mágica. [Logró] tomar varias fotografías, que a pesar de su reducido tamaño (9 x 12 cm) dieran una idea clara de rasgos y vestimenta de hombres, mujeres y niños".[33]

En las fotografías, la mayoría de los lacandones fijan sus miradas directamente a la cámara, mostrando curiosidad y hasta un cierto grado de sospecha, mas no de miedo. El hecho de que las niñas que aparecen en las fotografías 19 y 21 se hayan movido al momento de disparar la cámara muestra el carácter casual de la toma. Por otro lado, la posición vertical y pasiva de los individuos los presenta relajados, incluso sus brazos cuelgan. Sus bocas entreabiertas traicionan su posible asombro ante el aparato. En efecto, el lugar recóndito donde se localiza su hábitat en la Laguna de Pethá en el este de Chiapas (hoy día conocido como la Laguna de Metzaboc), nos hace pensar que muy probablemente aquel fuera su primer encuentro con esta naciente tecnología. En la fotografía 20, la pose de perfil de las dos pequeñas sugiere ser producto de obedecer a una orden del artista, pues los ángulos de perfil son rasgos típicos de estudios antropométricos. Sin embargo, en términos generales, estas novedosas imágenes expresan espontaneidad e improvisación.

Cabe señalar que las series de los lacandones se distinguen de los retratos de estudio de Maler, pues dejan de transmitir la misma disminución de la distancia colonial, dado que los retrató con menos artificios directamente en su hábitat. El éxito de la estrategia de Maler de engañar, complacer o simplemente mantener ocupados a sus sujetos mediante regalos, como él mismo lo relata-

[33] Teobert Maler, "Researches in the Central Portion of the Usumasintla Valley: Report of Explorations for the Museum, 1898-1900", en *Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University* II:1, 1901, pp. 34-35.



ra en su artículo para los Memoirs of the Peabody Museum, revela no sólo la consumada astucia del artista, sino su gran sensibilidad y conocimiento de los mayas para persuadirlos y lograr su cometido. No olvidemos que Maler conocía el idioma y el mundo maya, lo que seguramente le facilitó establecer suficiente comunicación y entendimiento con los lacandones que va más allá de la sorpresa causada por los regalos. Es curioso que no exista una sola fotografía que dé cuenta de cualquiera de estos ofrecimientos a los cuales Maler hace mención en su artículo. De cualquier manera, es claro que el autor logró su cometido: las imágenes de los lacandones constituyen aún hoy en día un valioso documento etnográfico.

Fotografía 21
La laguna de Pethá y los indios Lacantun'es (lacandones).
Nominalmente: estado de Chiapas.
Fotógrafo: Teobert Maler, 1898.
Instituto Iberoamericano, Berlín.

Fotografía 22
Lacandones en la Laguna Pethá.
Fotógrafo: Teobert Maler, 1898.
Instituto Iberoamericano, Berlín.

Conclusión

Este breve resumen del trabajo fotográfico de Maler muestra cómo la diversidad de imágenes producidas por un solo personaje refuta las teorías y preconcepciones predominantes que se tienen sobre la representación pictográfica del "otro". La empatía que revelan sus retratos de estudio de indígenas de Oaxaca, decididamente rebaten la visión simplista de poder entre fotógrafo y fotografiado. Por otra parte, pese a que en sus series de carácter más etnográfico sobre los lacandones sea menos evidente su empatía o intención, estas imágenes son prueba fehaciente de un gran trabajo científico-fotográfico por su potencial valor descriptivo al mostrar a sus sujetos en su hábitat natural.

La variedad de imágenes aquí incluidas también habla acerca de la diversidad de fotografías producidas durante el Porfiriato y los usos múltiples a los que se prestaban. Pese a que en un principio los retratos de estudio de indígenas oaxaqueñas hayan servido probablemente para el goce exclusivo de las fotografiadas, estos documentos también jugaron un papel importante como piezas de información que sirvieran para el desarrollo de estudios etnográficos que más y más interesaba tanto a europeos como a norteamericanos.[34] A su vez, como respuesta a un creciente interés nacional, antropólogos y estudiosos mexicanos, como Nicolás León, utilizaron paulatinamente la fotografía con el fin de establecer un fiel registro pictográfico de los distintos grupos étnicos de la nación.[35]

[34] El hecho de que algunas de las imágenes de Maler hoy día se encuentren en archivos de museos etnográficos europeos, como el *Völkerkundemuseum* en Viena o el Museo Etnológico de Berlín, sugiere que estas fotografías también eran codiciadas como fuente de información etnográfica.

[35] Nicolás León sugirió al director suplente del Museo Nacional en 1902 hacer una expedición etnoantropológica a Oaxaca. Una parte fundamental de este proyecto fueron unas tomas antropométricas de las distintas etnias Oaxaqueñas. Véase Nicolás León a Alfredo Chavero, subdirector del Museo Nacional, México, D.F., junio de 1902, Fondo de Instrucción Pública y Bellas Artes, Archivo General de la Nación, México, vol. 167, exp. 23.

http://www.cdi.gob.mx

Archivos y abreviaciones

AGN	Archivo General de la Nación, México, D.F.
IP y BA	Fondo Instrucción Pública y Bellas Artes.
IAI/PK	Ibero-Amerikanisches Institut/Preussischer Kulturbesitz, Berlín. Legados Maler y Seler.
MfV	Museum für Völkerkunde, Hamburg. Band A73 Teobert Maler. Sammlung v. Manuskripten, Abschriften.
PMA	Peabody Museum Archive, Harvard University, Cambridge. Legado de Charles P. Bowditch.
SINAFO	Sistema Nacional de Fototecas, Pachuca, Hidalgo.

Bibliografía

Blanton, Casey, ed., *Picturing Paradise: Colonial Photography of Samoa,* 1875 to 1925, Daytona Beach, Fl, Daytona Beach Community College, 1994.

Bourdieu, Pierre, *Photography: A Middle-Brow Art*, trad. Whiteside Shaun, Stanford, Stanford University Press, 1990.

Brasseur de Bourbourg, Charles Etienne, *Voyage à Tehuantepec dans l'état de Chiapas et la République de Guatemala, executé dans les années* 1859 et 1860, París, Arthus Bertrand, 1861.

Brunet, François. "L'entreprise américaine de Désiré Charnay", Christine Barth, coord., *"Le Yucatán est ailleurs": Expéditions photographiques (1857-1886) de Désiré Charnay*, catálogo de exhibición, París, Musée du Quai Branly y Actes Sud, 2007.

Casanova, Rosa et al., *Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970*, Barcelona, Lunwerg Editores, 2005.

Debroise, Olivier, *Fuga Mexicana: un recorrido por la fotografía en México,* México, CONACULTA, 1998.

Dorotinsky, Deborah, "Los tipos sociales desde la austeridad del estudio", *Alquimia*, 21, mayo-agosto, México, INAH, 2004.

Edwards, Elizabeth, ed., *Anthropology and Photography,* 1860-1920, New Haven, Yale University Press, 1992.

____, "'Photographic Types': The Pursuit of a Method", *Visual Anthropology*, 3:2-3, Virginia, American Anthropological Association, 1990.

Faris, James C., *Navajo and Photography: A Critical History of the Representation of an American People*, Albuquerque, University of New México Press, 1996.

Frizot, Michel, ed., *The New History of Photography*, Coloña, Könemann, 1998.

Hight, Eleanor M. and Gary D. Sampson, eds., *Colonialist Photography: Imag(in)ing Race and Place*, London, Routledge, 2002.

Levine, Robert, *Images of History: Nineteenth and Early Twentieth Century Latin American Documents*, Durham, NC, Duke University Press, 1989.

Leysinger, Claudine, "Teobert Maler (1842-1917): su mirada sobre México y sobre el estado de Chiapas (México)", Mechthild Rutsch, ed., *Teobert Maler: sobre el estado de Chiapas (1885)*. Contextos 1, México, CONACYT/UNAM-Instituto de Investigaciones Filosóficas, 2006.

Maler, Teobert, "Researches in the Central Portion of the Usumatsintla Valley: Report of Explorations for the Museum, 1898-1900", *Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University.* II:1, 1901.

Massé Zendejas, Patricia, Cruces y Campa: *una experiencia mexicana del retrato tarjeta de visita.* México, CONACULTA, 2000.

____, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita*. Fotografías de Cruces y Campa. México, INAH, 1998.

Newhall, Beaumont, *The History of Photography from 1839 to the Present*, 5a ed. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1999.

Overmyer-Velázquez, Mark, *Visions of the Emerald City: Modernity, Tradition, and the Formation of Porfirian Oaxaca, Mexico*, Durham, NC, Duke University Press, 2006.

Pinney, Christopher, *Camera Indica: The Social Life of Indian Photographs*, Chicago: Chicago University Press, 1997.

Poole, Deborah, "An Image of 'Our Indian': Type Photographs and Racial Sentiments in Oaxaca, 1920-1940", en *Hispanic American Historical Review*, 84:1, 2004.

____, *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1997.

Ryan, James R., *Picturing Empire: Photography and the Visualization of the British Empire*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.

Said, Edward, *Orientalism*, Nueva York, Pantheon Books, 1978.

Sekula, Allan, *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973-1983*, Halifax: Press of the Novia Scotia College of Art and Design, 1984.

____, "The Body and the Archive", *October* 39, Winter, 1989.

Sontag, Susan, *On Photography*, Nueva York, Picador, 1990.

Tenorio-Trillo, Mauricio, *Mexico at the World's Fairs: Crafting a Modern Nation*, Berkeley, University of California Press, 1996.

http://www.cdi.gob.mx

La fotografía etnográfica en México en el siglo XIX y los primeros años del siglo XX

Deborah Dorotinsky

Fotografía 1
Alcalde y Atopil.
Fotógrafo: Lorenzo Becerril.
Fototeca Lorenzo Becerril.

http://www.cdi.gob.mx

El siglo XIX es la centuria en la que se sistematiza el conocimiento sobre la diversidad humana. En este impulso por ver el rostro de propios y ajenos, el dibujo, el grabado, la litografía y luego la fotografía favorecieron la difusión del conocimiento de diferentes grupos humanos. Por un lado, permitieron a los europeos, norteamericanos y a las élites en los países colonizados imaginar un mundo ajeno y exótico. Por el otro, sirvieron como herramientas de control social a partir de la visibilidad que las imágenes confirieron a los sujetos coloniales. A estas formas visuales de sujeción se sumaron los conocimientos que los administradores de los imperios y los antropólogos generaron sobre los modos de vida de los pueblos dominados.

Las artes gráficas fueron, pues, dando cuenta visual de la manera de ser y verse de los pobladores no occidentales del planeta. Podemos así hablar de repertorios de imágenes que sirvieron para sentar las bases iconográficas de los imaginarios de la alteridad. Es posible acercarnos a la figura del indígena en México –sus diferentes manifestaciones dentro del imaginario iconográfico del siglo XIX y principios del XX– como parte de los trabajos realizados por estudiosos, políticos, artistas viajeros y fotógrafos emprendedores, para dotar a la nación mexicana de un rostro y un alma propios.

Sería ingenuo pensar que en unas cuantas cuartillas podremos recorrer este repertorio en toda su extensión, por lo que aquí me limitaré a acercarme a aquel gestado en la fotografía desde la segunda mitad del siglo XIX. Retomaremos un sentido social del término imaginario, y no su acepción psicoanalítica como la propusiera Lacan, y entenderemos por imaginario a un conjunto de imágenes (tanto escritas como visuales) que determinados grupos sociales pueden construir respecto a una amplia variedad de temas y asuntos relevantes para su vida como colectividad. Nos concentraremos aquí en la iconografía, es decir, el estudio de los diferentes modos de representar a los indígenas como tema o motivo central en las imágenes fotográficas. Por la cualidad mimética de la fotografía, los hombres y mujeres del XIX no juzgaron lo que aparecía en

estas imágenes como una realidad aparente, sino como verdadera. Por ello, la fotografía fue el medio idóneo para las labores documentales y testimoniales. En México se valieron de ella –viajeros, turistas, científicos y agentes del gobierno– como mediadora entre el mundo indígena y el no indígena. Sirvió además como un elemento más para diferenciar las clases sociales que formaban a la sociedad mexicana y que parecían ajustarse también a una división de carácter racial: blancos, mestizos e indígenas.

Fotografía 2
Sin Titulo.
Fotógrafo: Claude Dèsiré Charnay.
Musée de l´Homme Paris.

Una de las cualidades más interesantes de los registros fotográficos de los indígenas es la amplia gama de usos sociales que se les dio. Abordaremos aquí tres de ellos –que ocurrieron de manera simultánea– aunque daremos preferencia a la imagen propiamente antropológica y etnográfica. Estas tres rutas para aproximar la fotografía que llamaremos indigenista son: a) la de registro, cuya función es promover el control social, ya sea en las cárceles, en los manicomios o en el ejército; b) la de la mercancía, que se refiere a la fotografía con fines comerciales, como un producto de consumo más creado en el estudio fotográfico, en particular como imagen coleccionable; c) la del documento fotográfico como parte del estudio científico de la población indígena, realizado por investigadores extranjeros y luego también por mexicanos. A pesar de que no hay abismos entre estos usos a nivel puramente formal, veremos sin embargo que sí existen algunas particularidades compositivas y de sintaxis de la imagen que nos hablan del uso que se le dio.

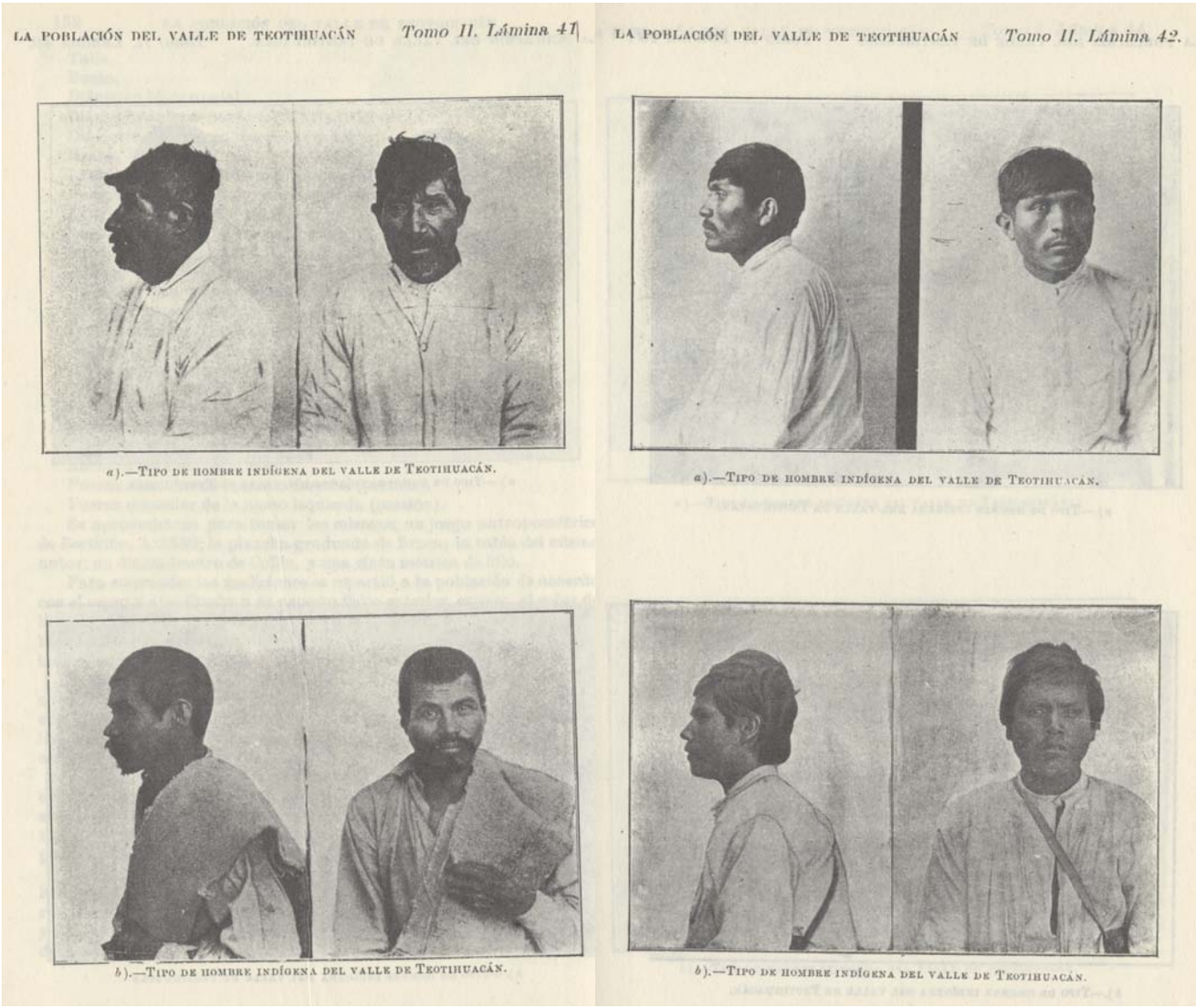
Fotografía 3
Sin Titulo.
Fotógrafo: Lorenzo Becerril.
Fototeca Lorenzo Becerril.

Gobernabilidad, registro y control social

La criminología decimonónica se esforzó por generar métodos y prácticas para identificar correctamente a los criminales y consignarlos ante las autoridades con debidos registros para evitar su reincidencia y, si fuera el caso, facilitar su detención. En México, la fotografía ingresó en el registro carcelario desde 1855, aunque sin una recomendación concreta de orden formal[1]. Para 1870 el uso del registro fotográfico en las cárceles se encontraba más sistematizado aunque carecía de metodología precisa.

[1] Rosa Casanova y Debroise Olivier, "Fotógrafos de cárceles. Usos de la fotografía en las cárceles de la ciudad de México en el siglo XIX", *Nexos* núm. 119, noviembre, 1987.

Fotografía 4
Tipo de hombre indígena del valle de Teotihucán.
Tomado de Manuel Gamio, *La población del valle de Teotihuacan*, tomo II, láminas 41 y 42.



En 1883 Alphonse Bertillón, oficial de la policía parisina, introdujo el método de *fotografía antropométrica* merced al cual finalmente parecía poco probable que el criminal pudiera evadir a la justicia. Se trataba de la toma de una serie de fotografías del infractor, de frente y de perfil, en las que quedaban asentados sus rasgos faciales, pero a los que se agregaba dentro de una ficha las medidas de diferentes partes del cuerpo. De esta suerte, el criminal, aunque fuese un maestro del disfraz, jamás podría escapar de la justicia ya que las medidas asentadas en la *ficha signalética* delataban indefectiblemente su identidad. Este tipo de registro se hizo extensivo a los manicomios, el ejército y luego a las escuelas. Este uso fija y arresta al sujeto fotografiado dotando a su cuerpo y a su rostro, en especial, de una notoria visibilidad.

Los estudiosos John Tagg y Suren Lalvani coinciden en que uno de los detonantes del uso de la fotografía como registro de los tipos de ciudadanos fue el deseo de los gobiernos de ejercer un mayor control sobre sus poblaciones[2]. De este modo, vemos que poder dotar de un rostro concreto a la población, clasificarla en tipos morales, criminales, sanos y enfermos, aptos e ineptos, trabajadores y ociosos etcétera, fue una de las medidas utilizadas para el establecimiento de leyes y políticas poblacionales.

El México que ve la llegada de la fotografía casi a mediados del XIX se encuentra sumergido en una gran inestabilidad política[3]. Lo que quedaba claro es que la población del país no era en absoluto homogénea, por lo que debían encontrarse los mecanismos para definir de qué estaba compuesta para propugnar un espíritu colectivo, lo que en el siglo XX llegaría a llamarse el *alma nacional*. Pero ésta debía tener un cuerpo que la representara, por lo que en la búsqueda del mismo los rostros indígenas fueron quedando consignados en diferentes registros. Para el siglo XX, como sabemos, la figura del mestizo se convirtió en la representativa del ser mexicano, aquella que a decir de Manuel Gamio fue fraguada en la gran forja de América.[4]

[2] John Tagg, *El peso de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005; Suren Lalvani, *Photography, vision and the production of modern bodies*, New York, State University of New York, 1996.

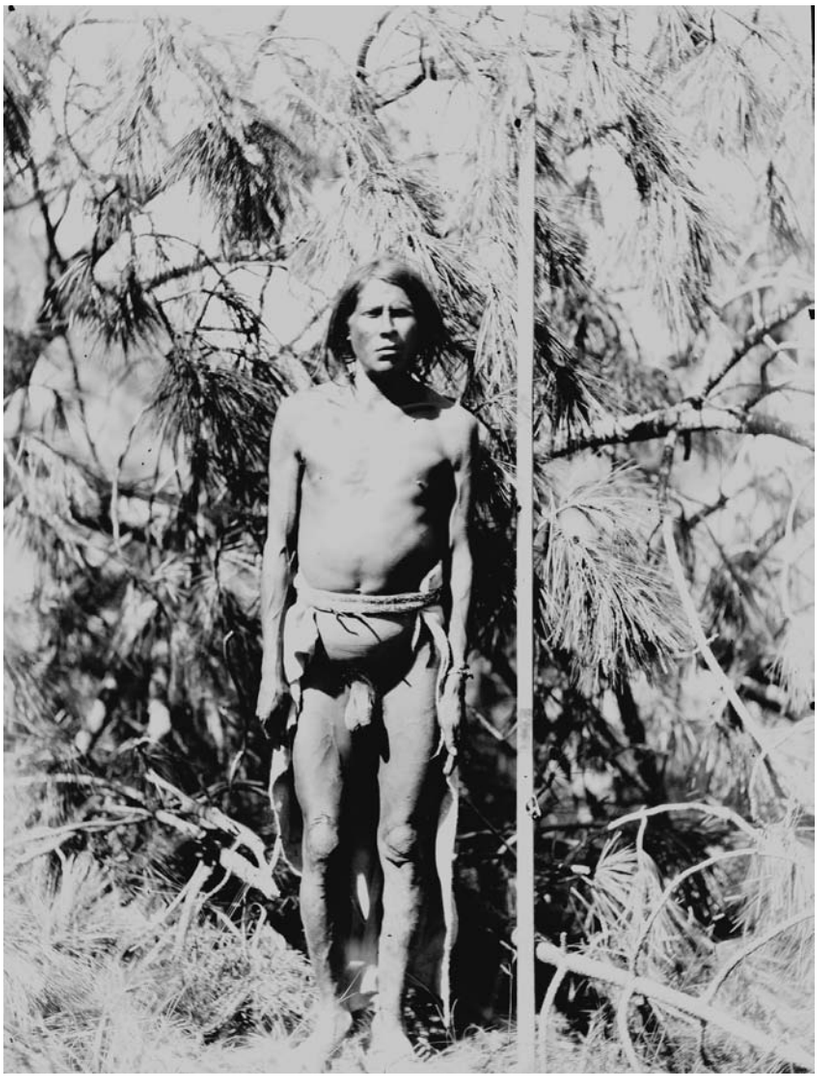
[3] La primera cámara fotográfica llega a México en diciembre de 1839 al puerto de Veracruz.

[4] Manuel Gamio, *Forjando patria*, México, Porrúa, 1916.

La forma que adoptaron los registros carcelarios y en general de "identificación" fue bastante sencilla y muy específica. Se trata en todos los casos de una toma escenificada donde el sujeto posa

Fotografía 5
Sin Titulo.
Fotógrafo: Lorenzo Becerril.
Fototeca Lorenzo Becerril

primero de frente y luego de perfil, en un *close up* que encuadra un retrato de busto, aunque en ocasiones el sujeto llega a aparecer de medio cuerpo o hasta de cuerpo entero. Los fondos son preferentemente neutros, una manta blanca (percudida las más de las veces), colgada de una cuerda o contra un muro, o bien una pared desnuda. El rostro no debe mostrar sonrisas, ni muecas, ni otras expresiones que puedan desfigurar su expresión más "típica". Esta estrategia fotográfica será luego retomada por los antropólogos extranjeros que llegan al país en las últimas décadas del siglo XIX, y en las que se introducirán otros elementos como fondos reticulados u otros elementos verticales para registrar medidas del cuerpo.



Fotografía 6
Tarahumara.
Sierra Tarahumara, Chihuahua.
D.R. Carl Lumholtz/Museo Americano de Historia Matural de Nueva York/Fototeca Nacho Lopez, CDI.

Usos comerciales

Durante los veinte años que siguieron a la introducción de la fotografía en México (1840-1860), periodo de preponderancia del daguerrotipo, el retrato fue el género fotográfico predilecto, se realizó sobre todo en estudios y siguiendo los parámetros formales establecidos para la pintura de este género. Se organizaban así modestas o lujosas *puestas en escena* para resaltar la figura del fotografiado. Pero el daguerrotipo, que era una imagen única, fue perdiendo favor entre el público cuando los adelantos técnicos en el medio fotográfico permitieron la impresión de positivos en papel a partir de un negativo en vidrio.

Fotografía 7
Indígena moliendo nixtamal.
Fotógrafo: anónimo, ca.1920.
Sistema Nacional de Fototecas, INAH.

http://www.cdi.gob.mx

Para 1860, sobre todo a partir de la llegada del formato de tarjeta de visita, la producción fotográfica vivió uno de sus momentos de mayor comercialización y proliferación. Es de este periodo que provienen una cantidad considerable de fotografías de indígenas de casi todo el país, tomadas en el interior del estudio de algún fotógrafo. Éstas servían para integrarse a colecciones que se montaban en general en álbumes. Los autores son a veces conocidos fotógrafos de estudio, aunque en su mayoría hemos perdido la referencia a un estudio en particular. El común denominador de estas imágenes es que en ellas los sujetos, en general, eran ejemplares anónimos. Estas imágenes comparten varios elementos: están realizadas en interiores, hacen uso de elementos de utilería, se valen de una iluminación que favorece el claroscuro y emplean un repertorio limitado de poses.

Fotografía 8
Sin Titulo.
Fotógrafo: Lorenzo Becerril.
Fototeca Lorenzo Becerril

Quizás uno de los primeros profesionales que se preocupó por registrar a los indígenas que encontró en las calles de la ciudad de México durante el segundo Imperio fue François Aubert, uno de los fotógrafos oficiales de la corte de Maximiliano y Carlota[5].

Fotografía 9
Sin Titulo.
Fotógrafo: Francois Aubert.
Musée Royal des Armées, Bruselas, Bélgica.

[5]Cfr. Arturo Aguilar Ochoa, *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996; Deborah Dorotinsky, "Desde la austeridad del estudio; François Aubert fotógrafo de tipos populares", en Revista *Alquimia*, núm. 21, mayo-agosto 2004, México, INAH, pp. 14-25.

http://www.cdi.gob.mx

Fotografía 10
Sin Titulo.
Fotógrafo: Francois Aubert.
Musée Royal des Armées, Bruselas, Bélgica.

Estas imágenes tomadas por Aubert nos permiten percibir el gusto por la gráfica costumbrista, y cómo los cánones establecidos por ésta, sobre todo en las imágenes de *tipos populares*, son absorbidos e interpretados en la fotografía. En ellas vemos más un despliegue de ocupaciones y oficios pintorescos que una caracterización étnica en el sentido estricto. Los verduleros posan en medio de sus yerbas, rábanos, zanahorias, coles y acelgas, en tanto las floreras y tortilleras se acompañan también de los elementos propios de su oficio. La austeridad de la fotografía de Aubert, en particular en la desnudez de los pisos y paredes del estudio, apenas anuncia el lujo que en la década siguiente podríamos apreciar en estos espacios.

Fotografía 11
Adolescentes tarahumaras luchan posando en un estudio fotográfico.
Fotógrafo: anónimo, ca. 1880.
Sistema Nacional de Fototecas, INAH.

http://www.cdi.gob.mx

En el decenio de los setenta del siglo XIX, estas imágenes siguen realizándose en interiores aunque ahora son definitivamente suntuosas, y la escenografía trata de simular un exterior, como es el caso de la fotografía de esta pareja de indios rarámuri (tarahumara) luchando. Las imágenes también cuentan con un *atrezzo*, es decir, elementos de utilería como telones de fondo pintados con escenas de jardines, ricas balaustradas, columnas (en muchos casos montadas sobre alfombras), jarrones, mesitas de madera o delicadas sillas vienesas. Dependiendo de la habilidad del fotógrafo los escenarios podían crear una verdadera ilusión o hacerse muy obvios, como en esta imagen de dos indígenas de Baja California, donde además se pone de manifiesto el interés de los fotógrafos por mostrar la desnudez del cuerpo de la mujer indígena como un signo de primitivismo. Lo que en realidad se hace patente es el deseo que las mujeres indígenas despertaron en fotógrafos, exploradores y otros hombres *blancos*, y la forma en la que aquéllos hicieron de éstas objetos exóticos de contemplación y fantasías eróticas.

Fotografía 12
Indígenas (retrato).
Baja California.
Fotógrafo: anónimo, ca. 1887.
Sistema Nacional de Fototecas, INAH.

http://www.cdi.gob.mx

Estas escenas de estudio, en ocasiones, llegaron a introducirse en las colecciones de carácter más bien científico, como por ejemplo en las del Museo Nacional. La del indio tarahumara jorobado, por ejemplo, a causa de su malformación podría haber pertenecido a los registros del gabinete de teratología –monstruosidades– que existía en el museo. En general, los montajes de estudio seguían una serie de prescripciones registradas en manuales especializados para la buena realización de fotografías comerciales; se discutía en ellos tanto la iluminación como la composición, la pose y la manera de hacer sentir al sujeto que posaba muy relajado y cómodo para capturar su mejor faceta.

Fotografía 13
Indio tarahumara jorobado vestido con un mastate en estudio fotográfico.
Chihuahua.
Fotógrafo: anónimo, ca. 1880.
Sistema Nacional de Fototecas, INAH.

http://www.cdi.gob.mx

Desde 1880 notamos que estás imágenes comerciales se realizan ya fuera de los estudios uniendo las figuras humanas con el paisaje pintoresco, como en las fotografías de William Henry Jackson en sus dos viajes a México en 1883 y 1884, realizadas

para promocionar el Ferrocarril Central Mexicano, aunque también difundieron una visión de la miseria como en sus imágenes de la aldea de El Abra.[6] Las fotografías de Lorenzo Becerril, y luego en el siglo XX las de Charles B. Waite y Winfield Scott, quienes consolidaron el tema de la belleza indígena en sus retratos de hermosas mujeres y jovencitas, reafirmando esa mirada masculina que objetificaba el cuerpo femenino indígena.

Fotografía 14
Fuente de Tlaxpana.
Fotógrafo: William Henry Jackson, ca. 1925.
Sistema Nacional de Fototecas, INAH.

[6] Olivier Debroise, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, pp. 126-127.

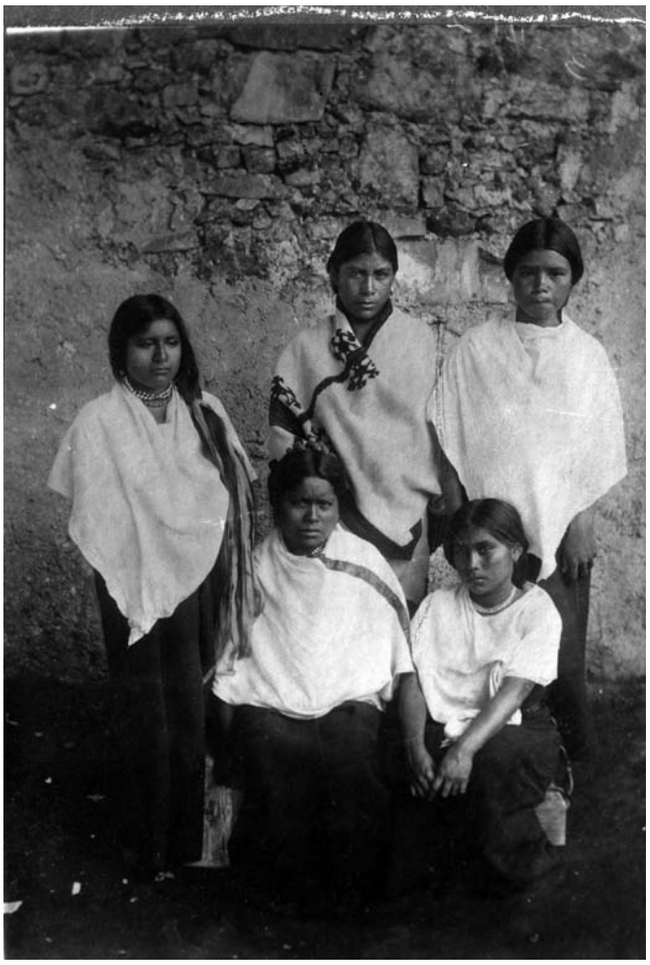
Fotografía 15
Group, in El Abra.
Fotógrafo: William Henry Jackson, 1880.
Sistema Nacional de Fototecas, INAH.

Fotografía 16
Familia indígena afuera de una choza.
Zempoala, Veracruz.
Fotógrafo: William Henry Jackson, 1880.
Sistema Nacional de Fototecas, INAH.

http://www.cdi.gob.mx

Usos científicos

El siglo XIX es la centuria en la que se consolidan las disciplinas sociales cobijadas bajo el manto protector y justificador de la ciencia. Es en este siglo que cobran forma muchos de los esfuerzos encaminados a explicar la manera en la que la composición biológica y psíquica del individuo se conjugan para construir no sólo el carácter individual de la persona, sino los rasgos particulares de los grupos de población que comparten estructuras sociales y sistemas culturales. Del estudio de la apariencia física de las personas, como resultado de la mezcla de la psique y del cuerpo, surgirá la noción de *ejemplar tipo* que los antropólogos intentaron definir para todos los grupos culturales identificados entonces como tribus o razas.



Fotografía 17
Amateca.
Fotógrafo: Charles B. Waite.
Sistema Nacional de Fototecas, INAH.

Fotografía 18
Mujeres indígenas tepehuanas.
Fotógrafo: anónimo. 1940-1950.
Sistema Nacional de Fototecas, INAH.

Fotografía 19
Moliendo maíz en Tehuantepec.
Fotógrafo: Charles B. Waite.
Sistema Nacional de Fototecas, INAH.

Estos estudios podían atender a dos intereses: uno anatomista y muy formalista, en el que se describían y registraban las superficies externas del cuerpo –se interesó por el color de la piel, el ancho y largo de la nariz, el arco de las cejas, la fortaleza de los músculos o su falta de vigor– y otro más endocrino, orientado hacia el interior de los cuerpos, que consistía en medir los huesos del cráneo, de las extremidades, pesar a los sujetos, indagar si las matrices de las mujeres eran cóncavas o convexas y, ya en el siglo XX, analizar la sangre. Para este último caso, por supuesto, debía buscarse que todos esos datos fueran cuantificables para que pudieran cobrar sentido y significar a través de cálcu-

los estadísticos. Encontramos así en la biotipología de los años cuarenta del siglo XX una clasificación de los individuos acorde a su configuración corporal, lo cual podía en cierto momento expresar la valía o menor valía para ciertas funciones intelectuales.

Hay que agregar a este panorama el sustrato epistemológico específico del evolucionismo decimonónico del que surge una explicación de la diversidad –tanto racial como cultural–, que luego de aparecidas las teorías de Charles Darwin sobre el origen de las especies (1859) puso en jaque las viejas explicaciones creacionistas (tanto monogenistas como poligenistas) de carácter netamente religioso. Así, en un marco conceptual, avalado por la investigación científica, en la teoría evolucionista se sostuvo la idea de que el hombre avanzaba de la barbarie hacia la civilización en una progresión lineal, y que los diferentes grupos humanos se encontraban emplazados en distintos puntos de desarrollo sobre esa línea. En los orígenes de la misma se ubicó a los grupos más primitivos y en su punto más avanzado se localizó, por supuesto, el hombre blanco occidental encargado de elaborar estas explicaciones en nombre de la ciencia y la civilización. De esta manera se justificaron no sólo las aventuras de expansión y de colonización europea en el siglo XIX, sino también los procesos de acercamiento al mundo indígena en nuestro propio país.

Fueron varios los científicos extranjeros que viajaron por México y fotografiaron a las poblaciones indígenas, particularmente a partir de 1860. A pesar de que la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística ya incluía algunos estudios incipientes sobre indígenas en su publicación de 1839, fue durante el segundo Imperio, con la llegada de Maximiliano y la Comisión Científica Francesa, que se realizaron de forma sistemática estudios de la población indígena, recolección de cráneos y osamentas, y se tomaron fotografías.

Algunos de estos primeros investigadores, como Dèsiré Charnay y Teoberto Maler, realmente se interesaban en el registro

http://www.cdi.gob.mx

arqueológico, por lo que el indígena aparece en sus imágenes, a veces, de manera incidental. En lo particular, estos pioneros de la arqueología tomaron la presencia física de los indígenas para dar una noción de escala de los monumentos y ruinas que estudiaron. El alemán Teoberto Maler viajó por México entre 1865 y 1878, y de 1885 hasta su muerte en 1914, fechas en las que hizo registros fotográficos arqueológicos de la región maya y algunos retratos de indígenas, como los que se conservan en el archivo del Museo Peabody de la Universidad de Harvard.[7]

Dèsiré Charnay, enviado por el gobierno francés en supuesta misión artística, fue inspirado por las imágenes arqueológicas espectaculares de John Loyd Stephens en su libro de 1843, *Aventuras de viaje a Yucatán*. Realizó varios viajes a México entre 1860 y 1900, todos ligados de alguna forma a la exploración arqueológica, aunque Charnay no era un arqueólogo profesional en el sentido académico. Destaca entre los fotógrafos de *antigüedades* porque sí dedicó algunas de sus placas al registro de individuos aislados, además de la consabida toma del indígena junto a las ruinas, como demuestran algunos ejemplos conservados en la Fototeca del INAH en Pachuca y en el Museo del Hombre en París.

Las placas de Charnay en definitiva retoman los cánones de la gráfica costumbrista, ya que a diferencia de los registros antropométricos (antropológicos o policiales), Charnay está más preocupado por mostrar la indumentaria y el porte. En otras de sus imágenes demuestra un amplio conocimiento de los cánones de la fotografía de estudio por su manera de disponer los cuerpos de los retratados en la composición, y por sugerir poses y actitudes. De algunas de las fotografías de tipos indígenas se hicieron dibujos y litografías que se publicaron en revistas como Le Tour du Monde, Nouveau Journal de Voyages.[8]

Carl Lumholtz, León Diguet y Frederick Starr son los tres investigadores extranjeros decimonónicos que hicie-

[7] Eckerhard Dolinski, "Teobert Maler Vistas de Oaxaca, 1874-1876", en *Teobert Male.r Vistas de Oaxaca, 1874-1876*, Oaxaca, Casa de la Ciudad, 2004 (2006).

[8] Dèsiré Charnay, *Voyage au Yucatán et au Pays des Lacandons, Le Tour du Monde, Noueveau Journal de Voyages*, París, 1882.

Fotografía 20
Mujer de perfil.
Fotógrafo: Claude Dèsiré Charnay.
Musée de l´Homme, Paris y Sistema Nacional de Fototecas, INAH.

http://www.cdi.gob.mx

http://www.cdi.gob.mx

ron las fotografías de indígenas más conocidas y las que a la fecha han recibido mayor mención en la historiografía.[9]

De los tres, el único que no captó sus propias tomas fotográficas fue Frederick Starr, antropólogo de la Universidad de Chicago, quien realizó cinco estancias que cubrieron el centro, suroeste y sureste de nuestro país entre diciembre de 1895 y marzo de 1901. En el primer viaje vino solo; en el segundo, entre 1897 y 1898, cubrió las tomas fotográficas Bedros Tatarian; en el tercero en 1899 lo acompañó el fotógrafo Charles B. Lang, y en las últimas dos visitas en 1900 y 1901 viajó con Louis Gabric. Las imágenes que gestaron estos tres fotógrafos van desde el registro antropométrico de identificación, en los retratos de busto de frente y perfil contra una manta blanca, hasta las fotografías más pintorescas y pictoria-

Fotografía 21
Sin Titulo.
Fotógrafo: Frederick Starr.
Fototeca Nacho López, CDI

[9]También realizaron viajes de investigación en el país, entre 1890 y 1910, el agrónomo alemán Karl Kaerger, los investigadores mexicanos contratados por el Museo Americano de Historia Natural, Fortunato Hernández y Ricardo E. Cicero, a quienes acompaño el fotógrafo Rafael García en sus pesquisas entre los indios mayos y ocoronis para lo cual usó una cámara de 5 x 7 pulgadas, y por último Konrad Theodor Preuss, quien presumiblemente trabajó entre los coras y levantó un registro fotográfico en placas de vidrio de las cuales se conservan 1230 en la Biblioteca Iberoamericana de Berlín. *Cfr*: Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, "Antropólogos y agrónomos viajeros. Una aproximación", *Alquimia*, año 2, núm. 5, enero-abril, México, INAH, 1999, pp. 17-25.

listas incluyendo vistas panorámicas del paisaje de los pueblos. Las imágenes fotográficas más notables fueron recopiladas y presentadas al público curioso en el álbum *Indians of Southern Mexico: an Ethnographic Album*, impreso en Chicago en 1899 por Lakeside Press. El álbum está dedicado al entonces presidente de la República mexicana, don Porfirio Díaz, y al ministro de fomento Manuel Fernández Leal. El objetivo central de los viajes de Starr, como se aclara en el prólogo del álbum, fue estudiar los tipos físicos de las tribus nativas. Su método empleado consistió en seleccionar 100 hombres y 50 mujeres para realizar registros fotográficos, mediciones y, en algunos casos, hacer moldes de yeso tomados de los cuerpos mismos de los sujetos. La diferencia entre los números de hombres y mujeres registrados radicaba, según Starr, en que las mujeres presentaban "menor variabilidad", lo cual equivalía a afirmar que eran más primitivas.[10] Dado que en ocasiones Starr hacía traer a los indígenas contra su voluntad para someterlos a los registros, mediciones y fotografías, percibimos mucha incomodidad, miedo y hasta enojo en algunos de los modelos fotografiados.

Carl Lumholtz, investigador de origen noruego radicado en Nueva York, realizó sus investigaciones en las postrimerías del siglo XIX en el noroeste del territorio mexicano para el Museo Americano de Historia Natural donde se vinculó con el antropólogo Franz Boas. Hacia 1980 el Instituto Nacional Indigenista recibió en su Fototeca Nacho López una selección en impresiones modernas, gracias a la gestión de Pablo Ortiz Monasterio y Juan Carlos Colín.

Lumholtz, a diferencia de Starr y sus fotógrafos y de León Diguet, encarna el más apasionado espíritu del naturalista romántico. Visitó cuatro ocasiones el noroeste, sobre todo, a los tarahumaras, los tepehuanos y los huicholes: a) en 1890 hace su primer viaje para sondear la región noroeste y encontrar posibles vínculos con las culturas desaparecidas del suroeste norteamericano, o restos vivos de esas civilizaciones *(buscaba a los trogloditas que habitaban aún en las cavernas)*; b) de 1892 a 1893 viaja a la zona tara-

[10] Cfr. Frederick Starr, *In Indian Mexico. A Narrative of travel and labor*, Chicago, Forbe and Co., 1908.

humara y tepehuana; c) entre 1894 y 1897 pasa un año y medio con los tarahumaras y 10 meses con los huicholes; d) por último, en 1898 viaja por tres meses a la región tarahumara y huichola, en compañía del célebre antropólogo físico Ales Hrdlicka. Una parte considerable de su investigación en la región apareció en *Unknown Mexico* (1902), traducida al castellano como *El México desconocido* (1904), mismo año del que data otro de sus estudios publicado como *El arte simbólico y decorativo de los Huicholes.*[11] El título de la obra de 1904 habrá de permear el imaginario indigenista del siglo XX, ya que más tarde en 1939, Lucio Mendieta y Núñez, director del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, seguirá refiriéndose al estudio y registro fotográfico del México indígena como un descubrir el *México desconocido*.

Fotografía 22
Sin Titulo.
Fotógrafo: Frederick Starr.
Fototeca Nacho López, CDI.

Fotografía 23
Tarahumaras.
Chihuahua.
Fotógrafo: Carl Lumholtz, 1892.
D.R. Carl Lumholtz / Musea Americano de Historia Natural de Nueva York / Fototeca Nacho López, CDI.

[11] Para un panorama más amplio del tema de la fotografía antropológica/etnográfica del siglo XIX y principios del XX en México, véase Deborah Dorotinsky, "La vida de un archivo 'México Indígena' y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México", tesis para defender el grado de doctora en Historia del Arte, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, mayo, 2003

Lumholtz realizó toda suerte de imágenes entre las que hay que resaltar las magnificas fotografías de paisaje, y los retratos como los del doctor Rubio, shaman tarahumara. Sin embargo, el carácter de su expedición también marcó otro tipo de registros como los antropométricos, en los que se sometió a los indígenas a poses muy humillantes por la forma en la que las tomas de frente, en ocasiones con el cuerpo desnudo, hacen extremadamente vulnerables a los fotografiados. Esto es de especial crudeza en unas fotografías de los genitales de algunas mujeres recostadas en posición ginecológica, o de las embarazadas que posan desnudas.

Sin embargo, también a lo largo de los textos del noruego se destila una fuerte sensación de empatía y admiración por los pueblos indígenas con los que se encontraba. En el prefacio a *El México desconocido*, Lumholtz afirma con gran nostalgia el carácter de monumento que tenían estas imágenes, como un rastro de algo por desaparecer, como una cosa erigida y ya en ruinas:

> En el rápido progreso actual de México, no se podrá impedir que esos pueblos primitivos pronto desaparezcan fundiéndose en la gran nación a que pertenecen. Las vastas y esplendorosas selvas vírgenes y la riqueza mineral de las montañas no continuarán largo tiempo siendo exclusiva propiedad de mis morenos amigos; más espero que les habré hecho el servicio de erigirles este modesto monumento, y que los hombres civilizados serán los primeros en reconocerlo.[12]

A su vez, León Diguet viajó varias ocasiones a México entre 1889 y 1913. Empezó a fotografiar como aficionado durante su primera estancia en el país en tanto trabajaba contratado por la casa Rotchild de París como químico industrial en los minerales de El Boleo (cerca de Santa Rosalía). De ese viaje reunió una colección geológica, zoológica de minerales y cultura arqueológica de Baja California que le valieron a su regreso a Francia, el nombramiento en Misión Científica a México por parte del Ministerio Francés de Instrucción Pública, para el cual completó un total

Fotografía 24
Tarahumara.
Guajochic, hihuahua.
Fotógrafo: Carl Lumholtz. 1892.
D.R. Carl Lumholtz / Musea Americano de Historia Natural de Nueva York / Fototeca Nacho López, CDI.

[12] Carl Lumholtz, *El México desconocido,* 2 vols., México, Nacional, 1970 (facsimilar de la original traducida por Balbino Dávalos s/f).

http://www.cdi.gob.mx

de seis misiones científicas oficiales en México.[13] Sobre su trabajo fotográfico hay que advertir que es de menor calidad estética en comparación con el de los fotógrafos contratados por Starr o el realizado por el propio Lumholtz. En su mayoría se trata de registros de tipos físicos de frente, y de cuerpo entero. Utilizó dos tipos de cámaras, una de formato 4 x 5 pulgadas y otra de 8 x 10. En ocasiones introduce la manta blanca como fondo, o una hoja grande de papel que en algunas fotografías es muy evidente. Hay también imágenes de indumentaria y utensilios de manufactura indígena retratados contra fondos neutros y planos.

Las instituciones mexicanas, como el Museo Nacional, también se hicieron de registros fotográficos de corte etnográfico, aunque algunos son más reminiscentes del formato de la tarjeta de visita del estudio fotográfico, con las escenografías creadas para albergar la diversidad, de manera que visualmente fuera más familiar al observador. Ejemplos de éstos se observaron en la exposición de 1895 para conmemorar el XI Congreso de Americanistas.

Uno de los investigadores destacados del Museo Nacional, el doctor Nicolás León también echó mano de la fotografía en por lo menos una expedición dirigida a los popolocas de los estados de Puebla y Oaxaca en 1904.[14] Nicolás León relata que bajo la tutela del Museo Nacional se realizaron entre 1904 y 1907 expediciones a diversas tribus de indios de la República.[15] En esas expediciones se levantaron datos antropométricos, étnicos, lingüísticos y, por supuesto, se tomaron fotografías, algunas de las cuales junto con los yesos de la cara y las extremidades de algunos sujetos, se exhibieron en las salas del Museo Nacional.[16]

En la segunda década del siglo XX, Manuel Gamio continuó la labor del doctor Nicolás León por profesionalizar la práctica de la antropología en nuestro país. Gamio, además, consideró la necesidad de realizar cuadros etnográficos de cada una de las etnias de la República, incluyendo en éstos material fotográfico.

[13] Debroise, *op. cit.*, p. 188.

[14] Nicolás León, *Álbum del viaje efectuado entre los indios popolocas de los estados de Puebla y Oaxaca en el invierno de 1904.* Col. Particular, Oaxaca.

[15] Nicolás León, "La antropología física y la antropometría en México. Notas históricas", en *Anales del Museo Nacional de Arqueología*, tomo I, 4a. época, México, 1922, p. 104.

[16] *Cfr.* Dora Sierra Carrillo, "El indio en el Museo Nacional", *Alquimia*, núm.12, mayo-agosto 2001, pp. 17-21.

http://www.cdi.gob.mx

Fotografía 25
Yaqui en traje para El baile del venado.
Baja California.
Fotógrafo: León Diguet, 1893-1900.
Tomado de *Fotografías del Nayar y de California, 1893-1900*, México, INI-CEMCA, p. 76.

Fotografía 26
Joven pareja de huicholes.
Fotógrafo: León Diguet, 1896-1898.
Tomado de *Fotografías del Nayar y de California, 1893-1900*, México, INI-CEMCA, p. 20.

Desde la Dirección de Antropología de la Secretaría de Agricultura y Fomento inició los "estudios integrales" de la población, aludiendo con ello a un tipo de investigación que reconocía la importancia del medio ambiente, la geografía, el pasado histórico y la interacción entre grupos humanos en el estudio de un determinado núcleo de población. Ejemplo de este tipo de trabajo es su muy conocido estudio sobre la población del Valle de Teotihuacán. Ahí se incluye entre otro tipo de imágenes, los ya conocidos retratos antropométricos de busto contra la manta blanca.[17]

[17]Estas fotografías se incluyen en el tomo II de Manuel Gamio *(et al.), La población del valle de Teotihuacán,* México, Secretaría de Agricultura y Fomento, Dirección de Antropología, 1922.

http://www.cdi.gob.mx

El siglo XX saluda la pervivencia de varios de los rasgos formales de los ejemplos que hemos visto hasta ahora. Habrán de sumarse a estos repertorios indigenistas las innovaciones compositivas y los cambios de puntos de vista que las vanguardias estéticas de los años veinte de ese siglo introdujeron en el país; extrañamientos, fragmentaciones, búsqueda del geometrismo, tomas directas sin poses y puntos de vista como los ángulos muy picados y los contrapicados favoritos del constructivismo soviético o las tomas furtivas de la fotografía de prensa. El interés se desplazó con el avance del siglo, de la antropometría y su rigidez a tomas más atrevidas y, sobre todo, hacia la documentación de las prácticas culturales por encima de las superficies de los cuerpos. Hombres y mujeres indígenas, figuras ya muy arraigadas en el imaginario nacionalista, siguieron así poblando las fotografías en el nuevo siglo.

Fotografía 27
Grupo de seis indios seris (retrato).
Fotógrafo: anónimo, *ca.* 1890.
Sistema Nacional de Fototecas, INAH.

http://www.cdi.gob.mx

El indio exhibido

Rosa Casanova

Fotografía 1
Descendientes de familia tlaxcalteca.
Monterrey, Nuevo León.
Fotógrafo: Desiderio Lagrange, *ca.* 1891.
Fototeca Nacional del INAH.

Espejo de los anhelos de modernidad y progreso, las exposiciones universales decimonónicas congregaban en las metrópolis de Occidente a los países incorporados a este proyecto, que celebra la uniformidad de la cultura, aun si no podemos ignorar el hecho de que en él subyacían las reivindicaciones nacionalistas que caracterizaron las estrategias de los viejos y nuevos estados. La finalidad era presentar un panorama exhaustivo del mundo, agrupado en secciones que variaban según el programa establecido en cada ocasión. De esta manera, se concentraba la información sobre los rasgos de la naturaleza, la historia, la cultura, el comercio, la industria, demostraciones de los avances tecnológicos, así como la representación y descripción de los habitantes.

Para México, al igual que para varias de las naciones americanas que habían estado bajo el dominio del imperio español, estos eventos brindaban la oportunidad de hacer alarde de un pasado glorioso, anterior a la llegada del hombre europeo. A la vez, significaba hacer las cuentas con la población indígena, porcentaje sustancial de la población que ponía en tela de juicio la uniformidad fisiológica y moral que demandaba una nación moderna, ante el vínculo que las reivindicaciones nacionalistas establecían entre raza y nacionalidad. ¿Cómo salvar la evidente contradicción entre el orgullo por el pasado y los indígenas del presente, inferiores según los parámetros del mundo moderno? Para los políticos e intelectuales mexicanos uno de los mayores retos fue encontrar las maneras de exhibir a los indígenas en estas multitudinarias reuniones.

Este texto no pretende proporcionar una respuesta, sino apuntar hacia las contradicciones inherentes al discurso oficial sobre el indígena, tal como se observa en algunas fotografías exhibidas en las dos últimas décadas del siglo XIX.

La valoración de las razas

A partir de la Gran Exposición de Londres de 1851, el número de ferias internacionales fue creciendo.[1] La participación de México inició con la *Centennial Exhibition* de Filadelfia en 1876, seguida por el pabellón morisco diseñado para Nueva Orleáns en 1884, pero adquirió un ritmo vertiginoso a partir de la *Exposition Universelle* de París de 1889. Poco después, y de manera casi simultánea, el país estuvo representado en la Histórico-Americana de Madrid de octubre de 1892, concebida para conmemorar el cuarto centenario del descubrimiento de América, y en mayo del año siguiente se presentó en la de Chicago, que también celebraba el "carnaval colombino", como proclamaban los carteles publicitarios; para cerrar el ciclo, México hospedó al XI Congreso de Americanistas.[2] A poco más de veinte años del fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo, quien había sido sostenido por el imperio francés, el país fue admitido en 1889 en el gran salón de las naciones occidentales y en la capital misma del antiguo enemigo. México se subía, con todo y medallas que premiaban su esfuerzo, en el tren del progreso. Para las élites porfirianas estos acontecimientos significaban una vía para consolidar la posición que el país quería jugar en el conjunto de las naciones modernas que, a sus ojos, permitía la obtención de capital para las inversiones que requería la anhelada modernización. Ésta también fue promovida a través de una red de propaganda que el Estado desplegó por medio de artículos favorables en la prensa internacional, de publicaciones en inglés y francés y con la promoción de visitas al país tanto de personajes ilustres como a través de un turismo incipiente, una vez inauguradas las redes ferroviarias que facilitaban el transporte.

Como parte de un clima cultural complejo, la cuestión indígena se abordó de manera que pudiera ser percibida como un problema en vía de solución. Ello comportaba la búsqueda del origen del hombre americano, establecer los parámetros para iden-

[1] El listado proporcionado en la página www.earthstation9.com/index.html?1880_189.htm reúne más de 50, muchas de ellas especializadas en los descubrimientos o industrias modernas como la electricidad.

[2] Hasta la Revolución siguieron: París en 1900, Buffalo en 1901 y Saint Louis en 1904.

http://www.cdi.gob.mx

tificar y evaluar a los indígenas, a la vez que diseñar e implantar los programas que permitieran subsanar las diferencias.

Pero el problema de raza, como se llamaba entonces, no era fácil de estudiar y resolver. Involucraba no sólo cuestiones científicas –aparentemente imparciales–, sino que se mezclaba con la esfera de lo cotidiano de la élite que los estudiaba y con las pasiones que el tema desataba. Las explicaciones de las causas de la "inferioridad del indio" fueron heterogéneas y muchas las soluciones planteadas.[3]

El Museo Nacional fue la institución encargada de presentar y estudiar el pasado, la historia natural y el indígena contemporáneo.[4] En 1877 se intentó establecer –sin mayor éxito– pequeñas secciones de antropología y etnología, para atender las nuevas vertientes del conocimiento; al mismo tiempo, otras instituciones como la Sociedad Científica Alzate o la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística promovían la investigación. Como lo hicieron este tipo de instituciones en el mundo, el museo difundió la imagen de una nación ideal: la historia natural hablaba de la riqueza de su naturaleza; la historia patria presentaba un devenir hacia la libertad y el progreso; la antropología, entretejiendo naturaleza y cultura, demostraba la aclimatación perfecta del hombre americano a las particularidades naturales del país; y como eje fundamental, la arqueología subrayaba la contundente particularidad de las culturas antiguas, donde residía el origen de la nación. [5]

Desde la antropología física y la etnografía se desarrolló un lenguaje profesional para hablar de raza, que involucraba las características fisiológicas de los individuos (la biología y las mediciones antropométricas), las condiciones en que vivían (el medio ambiente), el lenguaje (la estructura de las lenguas y dialectos) y el grupo étnico al que pertenecían, su cultura (ideas, tradiciones, formas de pensamiento y sentimientos), así como juicios sobre sus calidades morales.[6] Todo ello conformaba una jerarquía –que se aunaba a la jerarquía establecida desde los centros

[3] *Cfr.* El estudio de Blanca Estela Suárez Cortés, "Las interpretaciones positivistas del pasado y el presente (1880-1910)", en Carlos García Mora (coord.), *La antropología en México*. 2. *Los hechos y los dichos* (1880-1986), México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Colección Biblioteca del INAH), 1987, pp. 13-77. Desde otra perspectiva, Beatriz Urías señala que en el discurso jurídico va desapareciendo el término indio, sustituido, por ejemplo, por "los llamados indios", ante la supuesta igualdad ante la ley (*Indígena y criminal*, México, Universidad Iberoamericana-Departamento de Historia, 2000, p. 10).

[4] Fundado en 1825, el museo sufrió los vaivenes políticos, hasta su refundación en la calle de Moneda durante el segundo imperio, desde entonces hasta 1909, fecha de creación del Museo de Historia Natural, esta institución albergó casi todas las ramas del conocimiento científico. Desempeñó, a la vez, labores de docencia e investigación.

[5] *Cfr.* El artículo de Frida Gorbach, "Los indios del Museo Nacional: la polémica teratológica de la patria", en *Ciencias*, núms. 60 y 61, octubre, 2000-marzo, 2001, pp. 56-63.

[6] Antonio Peñafiel afirmaba orgullosamente: "Los estudios modernos en materia de arqueología, auxiliados de la lingüística, de la geología y de otras ciencias físicas, han colocado a México en la escala con que se miden las antiguas civilizaciones", en *Monumentos del arte mexicano antiguo*, Berlín, A. Asher & Co., 1890, T. I, p. I.

de poder–, cuya finalidad era dar una explicación racional y científica para el "atraso" que predominaba en una parte significativa de la población. Era fundamental entonces la intención clasificatoria de los grupos indígenas, lo que Roger Bartra ha llamado la intención museística que presenta "indios desollados".[7]

A riesgo de simplificar, se puede decir que para los años ochenta del siglo XIX la controversia radicaba en la caracterización del indígena, su colocación en la jerarquía evolucionista, la explicación científica e histórica que se daba para su "inferioridad" o diferencias en el "grado de civilización" y, finalmente, en la manera de obtener la regeneración mediante la educación y el mestizaje, lo cual significaba perder sus costumbres y lenguas.

La eterna contradicción

El gobierno mexicano confirió especial atención a la elaboración de la historia del país, partiendo de las civilizaciones que poblaron el territorio nacional antes de la Conquista. Los orígenes eran fundamentales en las reivindicaciones nacionalistas que plasmaban allí sus esperanzas de reconocimiento político, pero también lo eran en el contexto científico de la época, por lo que una vertiente de la investigación se abocó a determinar el origen del hombre americano. La visión era la de un progreso continuo, marcado en México por la Conquista, que la mayoría leía como el salto hacia la modernidad y otros pocos como el inicio del atraso de la población autóctona. El acento se colocó en la presentación orgullosa de la antigüedad que para la década de 1880 se concentraba en los aztecas.[8]

Aunque no se podía soslayar la fascinación que Palenque, Uxmal y Chichén Itzá ejercían sobre europeos y norteamericanos desde inicios del siglo, el triunfo de la República federal, el fortalecimiento de la figura del presidente y la importancia económica que adquiere el centro del país, permitieron trasladar la atención de la civilización maya a la mexicana, que encontraba

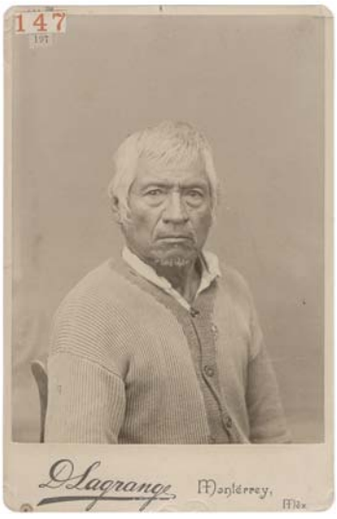
[7] *Cfr.* Roger Bartra, "A flor de piel: la disección fotográfica del indio", prólogo a *El ojo de vidrio*, Jaime Vélez Storey (coord.), México, Bancomext, 1993, pp. 7-14. El autor ve en las culturas prehispánicas el testimonio de una de las grandes catástrofes culturales, más que los restos de una cultura milenaria.

[8] Hasta la actualidad, las culturas prehispánicas siguen siendo la carta de presentación obligada del país y, no casualmente, en los últimos años se ha itinerado por el mundo una magna muestra sobre los aztecas.

http://www.cdi.gob.mx

sus raíces en los toltecas.[9] No obstante, en 1890 Antonio Peñafiel remarcaba la originalidad de la "Monarquía mexicana", que no había estado en contacto con los mayas, sino que se había forjado sola, a diferencia de Grecia –el parámetro por excelencia– que había contado con los adelantos logrados en Asia y África.[10]

En su estudio sobre la participación del país en estas ferias, Mauricio Tenorio Trillo afirma: "Una exposición universal no sólo era un circo de arquitectura, sino de seres humanos. Representantes autóctonos de África, América y Asia fueron llevados a París y exhibidos según los mismos principios, técnica e intereses de un zoológico".[11] México exhibió, al lado obras de arte y ejemplos de los oficios cultivados, materiales provenientes de las industrias locales como textiles; especímenes que mostraran la riqueza del mundo natural, en especial la abundancia de minerales; publicaciones, estadísticas, programas –como los de educación– y proyectos; objetos arqueológicos que comprendían cerámica, escultura, pintura y códices tanto en original como en moldes y facsímiles; junto con cráneos, fotografías, objetos de uso, medidas y estadísticas sobre los diversos grupos indígenas. En este sentido, los vestigios prehispánicos cumplían la función de ser una especie de embajadores culturales y los indígenas –o sus representaciones visuales– tan sólo alcanzaban el rango de curiosidades, y en ocasiones se convirtieron en espectáculo.



[9] En medio de una sucesión de "descubrimientos" y exploraciones, los sitios privilegiados por la historiografía en esos años son Tula, Teotihuacán, Xochicalco y Mitla, así como los pocos vestigios de la gran Tenochtitlán.

[10] Peñafiel, *op. cit*. En la "Introducción", el autor hace esta reivindicación que reitera en otras secciones del texto.

[11] Este trabajo examina desde una amplia perspectiva la participación de México en las exposiciones universales entre 1880 y 1930; *Artilugio de la nación moderna*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

Fotografia 2
Descendientes de familia tlaxcalteca (señor y señora).
Monterrey, Nuevo León.
Fotógrafo: Desiderio Lagrange, ca. 1891.
Fototeca Nacional del INAH.

Ver y describir al otro

El retrato fotográfico fue una de las vías con las que contó el mundo científico decimonónico para estudiar y comparar la diversidad étnica y uno de los espacios privilegiados fueron las exposiciones universales, que contaron con áreas donde se presentaban materiales relativos a las poblaciones autóctonas.[12] Los retratos que aquí se comentan formaban parte de la documentación; eran comprobantes visuales de las tesis que se proponían al mundo y nunca tuvieron la pretensión de ser vistas como obras artísticas. Formaban parte de una estrategia visual que incluía los objetos más diversos y varios fueron premiados, precisamente por estos valores.[13] Algunas imágenes provenían de los envíos hechos por los gobiernos de los estados a partir de la circular expedida por la junta establecida para la Exposición de 1892; otras fueron resultado de alguna de las expediciones promovidas desde la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública para ese mismo evento.[14]

En un informe a la Sociedad Científica Antonio Alzate, Jesús Galindo y Villa decía que la exposición "resultó ser un inmenso cuadro histórico, una sinopsis quizá única por su carácter tan especial y propio en la cual se sintetizaron de bulto, auténticos originales por decirlo así, de las tradiciones y usos y costumbres de los pueblos aborígenes de América…"[15] Vicente Riva Palacio fue una presencia determinante; como embajador de México en la Corte desde 1886 formó parte de la Junta en España que realizó la planeación, y utilizó a sus amistades e influencias para asegurar el lucimiento del país. Para ese entonces, el general había concluido el monumental compendio liberal de la historia de México, en el cual se defiende una esencia de nación, inmutable a través de los siglos, como explica José Ortiz Monasterio.[16] La exposición madrileña tuvo un carácter académico, que revestía la voluntad de reivindicar el papel jugado por el imperio español en la historia de la humanidad, por ello fue boicoteada por algunas naciones como Francia, lo que, aunado a problemas políticos en la Regencia española, explica su escasa difusión.[17]

[12] Tenorio Trillo menciona la exposición "Historia de la vivienda", que tuvo lugar en París en 1889 o "Las calles de México", presentada en Buffalo en 1901, que incluía "un espectáculo en vivo actuado por mexicanos de ver dad, vestidos con trajes típicos, en el que llevaban a cabo rutinas de la vida diaria de México", *op. cit.*, pp. 126 y 127.

[13] Entre las premiadas figuran "la colección fotográfica" de Nuevo León y de los territorios de la Baja California, que obtuvieron medallas de cobre. *En El Monitor Republicano* del 8 de julio de 1893, en Sonia Lombardo de Ruiz, *El pasado prehispánico en la cultura nacional*, México, INAH, 1994, 2 vols, t. I, p. 250.

[14] El gobierno delegó la responsabilidad para la Exposición Histórico-Americana en la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública, que a su vez formó una Junta Colombina que reunió a alguno de los principales intelectuales y tuvo como centro de operaciones el Museo Nacional. *Cfr.* Francisco del Paso y Troncoso, "Introducción" al *Catálogo de la Sección de México* (a veces conocido como *Catálogo de los objetos que presenta la República de México en la Exposición Histórico-Americana de Madrid*), Madrid, Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1892. En dos tomos, el historiador realiza una minuciosa descripción de los trabajos realizados y de los materiales presentados.

[15] Galindo y Villa asistió como representante de la sociedad y actuó como asistente de Del Paso y Troncoso; *Algunos datos relativos a la Sección de la República Mexicana*, México, Imprenta del Gobierno Federal, 1893, p. 1. Georgina Rodríguez Hernández ha estudiado estas imágenes; *cfr.* "Recobrando la presencia", en *Cuicuilco*, vol. 5, núm. 13, mayo/agosto, 1998, pp. 123-144, número dedicado a "Antropología e imagen", Sergio Raúl Arroyo (coord).

[16] *México a través de los siglos* apareció por entregas entre 1884 y 1889, bajo la dirección de Vicente Riva Palacio, con textos suyos y de Juan de Dios Arias, Alfredo Chavero, Enrique Olavarría, José María Vigil y Julio Zárate; Barcelona, Ballescá, 5 v. Para un análisis de la obra véase José Ortiz Monasterio, *"Patria", tu ronca voz me repetía*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora, 1999, pp. 223-240.

[17] Galindo y Villa cuenta que participaron 19 países, seis de ellos de Europa que tenían un interés por su participación en el descubrimiento del continente americano; el resto fueron naciones "hispanoamericanas", más Estados Unidos; pp. 1-3. En cambio, en Chicago participaron 52 naciones en un espacio inmenso que contó con numerosos edificios, mientras que en Madrid todo se concentró en la Biblioteca y el Museo Nacional.

http://www.cdi.gob.mx

La entusiasta participación de México estaba teñida de tonos ambiguos: se celebraba la presencia española que había asegurado la incorporación del país a la cultura occidental, pero subyacían fuertes críticas a las formas de gobierno implementadas por la corona española. Por ejemplo, Riva Palacio afirmaba que las castas habían construido obstáculos para la integración de los indígenas, dado que para él se trataba de una "raza excepcional", bajo muchos aspectos, quedando por afirmar "definitivamente que las razas americanas son autóctonas y en un grado de progreso superior al de las otras razas…".[18] Al mismo tiempo, en la ciudad de México se alzaba un monumento a Cristóbal Colón que recibía a los visitantes que arribaban a la estación de Buenavista.

Francisco del Paso y Troncoso, quien era entonces director del Museo Nacional y uno de los vocales de la junta, elaboró el catálogo donde se describen todos los materiales mostrados.[19] Las fotografías de indígenas se colocaron en el último salón –el quinto– del espacio dedicado a México, junto con todos los materiales que mostraban al indio contemporáneo. A su regreso a México éstos fueron resguardados en el museo, donde volvieron a salir a la luz en octubre de 1895, con motivo de la celebración del XI Congreso de Americanistas. Para esa ocasión, la institución pudo nombrar al biólogo Alfonso L. Herrera y al doctor Ricardo Cicero encargados de la sección de antropología, a la par que daba espacio a una muestra donde entre esqueletos y cráneos –reales y en yeso–, "cuadros de observaciones", dibujos, utensilios y ropas textiles, se presentaron "colecciones fotográficas de tipos de diversas razas que pueblan el país", como señala el literato Enrique Olavarría y Ferrari.[20] Para obsequiar a los ilustres visitantes, se encargaron a los especialistas de los diversos departamentos del museo la elaboración de catálogos.[21] Como ellos mismos señalan, Herrera y Cicero recurrieron a "buscar en autoridades de renombre los datos esenciales", sin "argüir con raciocinios propios", de manera que la obra brindara un panorama confiable. Para las fotografías de tipos, copiaron las explicaciones elaboradas por Del Paso y Troncoso.[22]

[18] Abogaba por la investigación especializada que permitiera probar sus hipótesis. *Cfr.* el volumen II dedicado a "El virreinato", escrito por el general, en *México a través de los siglos, op. cit.* El apartado "Las razas indígenas" se encuentra reproducido en Roberto Moreno, *La polémica del darwinismo en México. Siglo XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, pp. 247-256.

[19] De hecho, los dos tomos aparecieron hacia mediados de 1893. Del Paso y Troncoso, *op. cit.*

[20] Los asistentes al Congreso visitaron el museo el 16 de octubre por la mañana; Enrique Olavarría y Ferrari, *Crónica del XI Congreso Internacional de Americanistas*, México, Imprenta y Litografía "La Europea", 1896, pp. 39 y 45. La muestra se mantuvo por años en el museo, lo que explica el deterioro que en la actualidad presentan las fotos.

[21] Jesús Galindo y Villa, quien en ese entonces era ayudante de arqueología y encargado del Departamento de Historia y Arqueología, realizó una guía de los salones de historia.

[22] Consideraban que su juventud e inexperiencia no se los permitía, como tampoco se creían autorizados a hacer correcciones. Alfonso L. Herrera y Ricardo E. Cicero, *Catálogo de la Colección de Antropología del Museo Nacional,* México, Museo Nacional, 1895, pp. IV y V.

http://www.cdi.gob.mx

La tesis del origen único del hombre da coherencia al conjunto de textos que presentan, los cuales mostrarían que el hombre mexicano –el descendiente de los aztecas– se había adaptado a las condiciones naturales del suelo nacional, en especial a la altura. [23] Por su parte, el representante del Instituto Médico Nacional ante el Congreso, el doctor José Ramírez –hijo de el *Nigromante*–, insistió en la tesis de que los indios americanos eran autóctonos, y que en el momento del descubrimiento los conquistadores habían hallado "Razas múltiples cuyos caracteres étnicos o sociológicos establecían profundas diferencias entre ellas, diferencias que aún eran perceptibles para los primeros españoles…".[24]

Fotografia 3
Pareja de un guerrero acompañado de una mujer: aquél armado de arcos y flechas; ésta con simple saya y pechos descubiertos.
California, Estados Unidos.
Fotógrafo: Francis Parker (atribuida), ca. 1891.
Fototeca Nacional del INAH.

Antonio García Cubas, por su lado, escribía en 1896: "Según nuestros actuales conocimientos, [el] origen permanece aun ignorado y sólo sabemos que eran muy numerosas las tribus de distintas familias etnográficas radicadas en la vasta extensión del territorio mexicano a la llegada de los españoles, de los cuales unas, sin conservar memoria de su historia, vagaban por las regiones septentrionales, viviendo de la caza y frutas silvestres, otras se hallaban más o menos constituidas en sociedad y sometidas a cierto régimen de gobierno, y algunas menos antiguas conservaban

[23] Le concedieron gran importancia a la "Relación numérica entre las diversas familias indígenas", presentando una carta geográfica basada en los trabajos de Antonio García Cubas y Domingo Orvañanos; se incluyeron los siguientes trabajos: "Antropometría y fisiología de los mexicanos", de Daniel Vergara Lope y Alfonso L. Herrera; un resumen del trabajo de antropología criminal llevado a cabo por Francisco Martínez Baca y Manuel Vergara en la cárcel de Puebla para presentarse en la Exposición de Chicago; una sección de antropología anatómica a partir de "modelos de yeso", otra de antropología anatómica basada en la colección de Protasio Tagle; una de mutilaciones étnicas tomada de los estudios de Nicolás León y la colección de Francisco Plancarte, al igual que una serie de cuadros que resumían la información de varios autores.

[24] Él sostenía que el reino vegetal y animal se habían desarrollado de manera perfecta, sin la presencia de plantas o animales europeos. Citado en Roberto Moreno, *La polémica del darwinismo en México. Siglo XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, pp. 39 y 40. La intervención fue publicada en el Congreso Internacional de Americanistas, *Actas de la Undécima Reunión*, vol. XI, 1895, pp. 309-312.

http://www.cdi.gob.mx

sus anales históricos, por medio de sus tradiciones y escrituras jeroglíficas."[25] No podía quedar mejor plasmada la diversidad de posturas ante la cuestión de los orígenes: en todos subyace un orgullo nacionalista que reivindica al mexicano, si bien adquiere tonalidades diversas al tratar cada uno de los grupos étnicos.

En este contexto es evidente que las fotografías ostentaban una pátina científica, aunque en realidad la mayoría eran efigies posadas que guardan un vínculo más estrecho con las convenciones del retrato de estudio, que con los parámetros que se iban decantando para las investigaciones antropométricas. Ésta fue la solución predominante, sobre todo en las series enviadas por los gobiernos estatales, lo cual hace pensar que algún funcionario tuvo que encargarse del proceso (contratar al fotógrafo, convencer a los sujetos, llevarlos al estudio y regresarlos a su comunidad), sin estar empapado de los nuevos requerimientos de las ciencias, por lo que recurre a la efigie conocida, el retrato de estudio.

El caso de los "Indios tlascaltecas de Nuevo León" resulta ejemplar: las tres fotografías que aquí se reproducen llevan el sello "Gobierno del Estado Libre y Soberano de Nuevo León" y fueron realizadas por el fotógrafo francés Desiderio Lagrange, quien con su hermano estableció un estudio de renombre en Monterrey. Del Paso y Troncoso los registra así: "Etnografía. Indios tlascaltecos de Nuevo León. Colección de doce fotografías que remitió a la Junta Colombina de México el Gobierno… La causa de haber tlascaltecos en nuestra frontera septentrional, es muy sencilla: los indios de Tlascala fueron acompañando a los españoles en todas sus conquistas, y se iban estableciendo en las nuevas villas que se fundaban, poblando allí barrios que todavía conservan a veces el nombre de la procedencia primitiva…"[26] Identificados como descendientes de estas familias que habitan en la Villa de Bustamante, son presentados en una solución curiosa: una imagen del grupo –que debió mantener alguna relación de familia– y los acercamientos individuales.

[25] García Cubas lo afirma en la "Introducción" a su *Diccionario geográfico, histórico y biográfico de los Estados Unidos Mexicanos*, México, Antigua Imprenta de las Escalerillas, 1896, 5 vols., t. I, p. III.

[26] Del Paso y Troncoso, *op. cit.*, tomo II, p. 365. La información se repite en Herrera y Cicero, *op. cit.*, p. 11.

http://www.cdi.gob.mx

Fotografia 4
Indios de Chihuahua (Tarahumares).
Sierra Tarahumara, Chihuahua.
Fotógrafo: Aquiles Gerste, ca. 1891.
Fototeca Nacional del INAH.

En el retrato de grupo se emplearon los muebles usuales en estos ambientes y, aunque se trató de cubrir con un fondo neutro, se asoma parte de un telón que muestra el enrejado de un jardín, lo cual habla de una falta de cuidado en el encuadre, característico en este tipo de tomas.[27] Contrasta el decoro de los personajes y el porte de las mujeres que evidentemente han aprendido a posar para un retrato. Inmediatamente atraen la mirada las diferencias en los rasgos físicos y en el vestido, en especial el del más anciano. Él ostenta con dignidad sus andrajos, mientras la dama luce su atuendo con la mirada penetrante de un retrato de medio busto habitual. Ella casi parece pertenecer a otra fotografía, su fisonomía se nota más mestiza que indígena, acrecentando la contradicción entre texto e imagen, común en muchas de las fotografías exhibidas.[28] Por otro lado, no podemos olvidar las estadísticas que Herrera y Cicero proporcionan sobre la población, basados en García Cubas: 19 por ciento de origen europeo, 43 por ciento mestizos y 38 indígenas, lo cual refuerza la ubicación de estos personajes en la categoría de mestizos.[29] Su pobreza, igualmente evidente en los "descendientes de Cosijoeza, rey de Zachila", que

[27] Dado que no eran fotografías pensadas para la venta al público, no se invirtió en la elaboración de escenografías, como lo hizo la firma de Cruces y Campa para su serie de Tipos mexicanos, que también se incluyó en la exhibición. No olvidemos, por otro lado, que en su mayoría los telones eran adquiridos en casas comerciales que los importaban de Estados Unidos y Europa, por lo que los paisajes y edificios pintados aludían a la realidad de esos países.

[28] Basta pensar en el uso indiscriminado que se hacía de algunas de las imágenes de tipos producidas por la firma Cruces y Campa, que servían para representar grupos diversos. *Cfr.* Rosa Casanova y Adriana Konzevik, *Luces sobre México. Catálogo de la Fototeca Nacional del INAH*, México, CONACULTA/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Editorial RM, 2006, p. 171.

[29] Herrera y Cicero, *op. cit.*, p. 2. Tenorio Trillo proporciona las mismas cifras, citando al ilustre geógrafo; op. cit., p. 130, se refiere a *Étude géographique, statistique, descriptive e historique des Étas Unis Mexicains*, México, Secretaría de Fomento, 1889.

http://www.cdi.gob.mx

también había colaborado con los españoles y se incluyó en la muestra, remite a la idea de algunos intelectuales respecto del atraso que la Conquista había significado para la población autóctona.[30] Otros, como Manuel Payno, proponían que los indígenas habían heredado una versión degradada de los rasgos característicos de los estratos inferiores (los macehuales) de las culturas antiguas.[31]

Fotografia 5
Indios de Chihuahua (Tarahumares).
Sierra Tarahumara, Chihuahua.
Fotógrafo: Aquiles Gerste, *ca.* 1891.
Fototeca Nacional del INAH.

El descuido en las imágenes se acrecienta en la serie enviada por la jefatura política del territorio de Baja California. Se trata de retratos también realizados en estudio que se envían en copias hechas sin mayor atención a partir de impresiones, quedando a veces visible la tachuela con la cual se colocó en la pared para ser reproducida. En el catálogo antropológico se sitúa a la pareja como perteneciente a la "Familia Cochimí-Laimón. Californios". Después de una larga descripción donde se menciona que a la llegada de los españoles "estaban estos indios entregados a una vida casi de brutos, a la pereza, arrastrando una existencia miserable….", más adelante se concluye sobre los cochimí –a los que se dice pertenecen– que de la "falta de numerales se desprende la inferioridad mental de los

[30] Sobre estas imágenes de los sobrevivientes del linaje oaxaqueño, véase mi ensayo "Las fotografías se vuelven historia: algunos usos entre 1865 y 1910" *en La fabricación del estado*, 1864-1910, México, MUNAL, 2003, pp. 214-241.

[31] Urías, *op. cit.*, p. 111.

http://www.cdi.gob.mx

californios, con una evidencia absoluta."[32] La semidesnudez constituía otro factor en su contra, denotaba la falta de civilización y la falta de pudor en la mujer. A pesar de estar "domesticados" por el ambiente del estudio fotográfico y por la pose que les es asignada –que subraya la relación entre ambos, según los cánones occidentales–, el hombre es identificado como guerrero. No podemos olvidar que por estos años se llevaron a cabo los grandes programas de deslinde de tierras que afectaron las propiedades de miles de comunidades a lo largo del país. En la prensa capitalina se publicaban notas que de manera constante hacen referencia a ello, a la par que ofrecían relatos de los ataques de indios yaquis y otros grupos del norte, a los que se calificaba de salvajes.[33] No es casual entonces la identificación entre "inferioridad mental" y salvaje; la nota discordante radicaría en la equiparación que se efectúa entre la pereza que supuestamente los caracterizaba en el siglo XVI y la agilidad que emana el cuerpo del guerrero.

Las imágenes realizadas a partir de las expediciones comisionadas por el Museo Nacional o la Junta Colombina tienen otras características: se puede percibir la familiaridad de los autores con los métodos de la antropología y la etnografía. Un ejemplo interesante son las fotografías de los tarahumaras, obra del sacerdote jesuita Aquiles Gerste, quien viajó por cuenta de la junta.[34] El belga Gerste se había dedicado al estudio de las culturas prehispánicas, y como misionero trabajó entre los tarahumaras, lo que le abrió el acceso a sus comunidades.

Esta experiencia se refleja en sus imágenes: muestran una relación con los indígenas, mucho más cercana al concepto moderno de fotografía antropológica, pues fueron realizadas en las comunidades, muchas de ellas en exteriores que dan cuenta del entorno natural, así como de las costumbres, utensilios y habitaciones. Fue fiel a la perspectiva científica de su época y reunió cráneos y osamentas para ser analizados. Desafortunadamente, sus capacidades fotográficas son escasas; no sabe cómo obtener un encua-

[32] Herrera y Cicero, *ibidem*, pp. 18-22. Algunas imágenes de la serie llevan la identificación de Parker Photo, que debe referirse a Francis Parker, quien trabajó en el sur de California.

[33] *Cfr*. Teresa Rojas Rabiela (coord.), *El indio en la prensa nacional mexicana del siglo XIX*, tomos II y III, México, SEP/Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1987, 3 v. (Cuadernos de la Casa Chata, 138 y 139). También por estos años se reaviva la Guerra de Castas en la península yucateca.

[34] Se dice que viajó solo y que él realizó las tomas. Del Paso y Troncoso, *op. cit.*, pp. I y 25.

http://www.cdi.gob.mx

dre significativo y atractivo, como lo hará Carl Lumholtz poco después. Como misionero tuvo cuidado en reportar que se trata de indios conversos y se abstiene de hacer comentarios peyorativos: "Familia Tarahumara Cristiana, de la Sierra; al fondo el bosque; en primer termino una mujer vestida de saya y huipil, rodeada de tres pequeñuelos, cargando su criatura y con el telar a sus plantas… Tres Tarahumares [sic] Cristianos en grupo. Son de condición paupérrima: su traje se compone solamente de mastate o taparrabo. Revelan su creencia por la cruz, escapulario y rosario que llevan."[35] Herrera y Cicero agregan la información que en 1853 había consignado Manuel Orozco y Berra, la cual afirma la perspectiva de pueblo salvaje: "Consumada la Independencia de México fueron considerados como ciudadanos, pero no por esto han adelantado en civilización: continúan por instinto o por hábito en el ejercicio de sus antiguas costumbres; no se mezclan con los blancos ni copian sus usos, y tal vez estén más dispuestos algún día a hacer causa común con los salvajes. Entre tanto, se mantienen sosegados en sus pueblos y rancherías: su número se computa de 25 a 30,000 por el año 1853."[36]

A pesar de que ya existían proyectos educativos que planteaban estrategias de aculturación, habrá que esperar a la posrevolución para el desarrollo de un programa integral, de donde surgirán otro tipo de imágenes como las de Julio de la Fuente. En el Estado

Fotografia 6
Escuela primaria.
Sierra Tarahumara, Chihuahua.
Fotógrafo: Julio de la Fuente, *ca*. 1936-1938.
Fototeca Nacho López, CDI.

[35] *Ibidem*, p. 260. El historiador, que era amigo de Gerste, parece seguir al pie de la letra la información del jesuita.
[36] Herrera y Cicero, *op. cit.*, pp. 15 y 16.

de México, por ejemplo, se propone que algunas escuelas reciban a indígenas que serían educados y, al regresar a sus comunidades, fungirían como instructores. Una de las grandes diferencias de estos intentos con los proyectos posrevolucionarios, es que no existe un discurso propagandístico que los cobije.[37]

En la mirada que podemos dirigir hoy a esas imágenes, se mezclan de manera contradictoria, la exigencia de descubrir rastros de vidas que nos siguen siendo ajenas, el ansia por descubrir rastros de individualidad que rompan la dinámica del otro sometido, la necesidad de encontrar culpables de esa distancia y la tendencia a asignarles un significado tan sólo por la pátina del tiempo. Tanto para los autores que las ejecutaron, como para los intelectuales que las idearon, y para nosotros que las escudriñamos, resultan imágenes temibles por la imposibilidad de establecer un diálogo con ellas. No a caso, por años quedaron en el silencio de un archivo.

[37] El retrato del joven en un aula, de Julio de la Fuente, es una muestra del compromiso que marca la obra de antropólogos y artistas. De la Fuente se desempeñó como maestro rural, se involucró en el indigenismo participativo cardenista y fue miembro de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. *Cfr.* Béatrice Tatard, "Julio de la Fuente, trabajador social y fotógrafo" en *Alquimia* núm. 7, septiembre-diciembre de 1999, pp. 44 y 45.

http://www.cdi.gob.mx

http://www.cdi.gob.mx

La identidad enjaulada de Carl Lumholtz

Sergio Raúl Arroyo

Fotografía 1
Hombres pesando a una tarahumara.
Barranca de San Carlos, Chihuahua.
Fotógrafo: Carl Lumholtz, 1892.
D.R. Carl Lumholtz / Museo Americano de Historia Natural de Nueva York / Fototeca Nacho López, CDI.

http://www.cdi.gob.mx

Para el aventurero Carl Lumholtz la historia mostraba equívocos visibles tras los márgenes de la civilización europea. Esos trazos fallidos, o simplemente inconclusos, estaban determinados por las circunstanciales biografías de los pueblos, donde la peripecia y la naturaleza combinaban sus fuerzas, dejando a su paso cronologías que distanciaban en lo material y lo psicológico a las razas y a las culturas. Ante los ojos del aventurero exaltado, la historia –incontrolable y abigarrada– dejaba ver en los contrastes culturales, más que procesos singulares e irreductibles, los polos de un acertijo que había que descifrar y reconvertir.

Negros, indios, orientales "… los pueblos primitivos…, las razas bárbaras y salvajes" eran el testimonio de un inacabado tránsito de la evolución biológica y social que había de constituir el objeto de su vida, tal como lo señalaba en el prefacio del *México desconocido*, publicado por vez primera en 1902.

Pero su visión no estaba desprovista de una ternura paternal que encontraba su epicentro en la idea de progreso, ese concepto colmado de contenidos filantrópicos, cuyo hálito prometedor resultaba tan valioso entre los ilustrados, quienes podían ver simultáneamente en sus efectos positivistas el bálsamo con el que se atenuaban las fracturas dejadas por el oscuro pasado de la humanidad y el inexorable puerto de llegada hacia el que la nueva ciencia tenía que apuntar.

Nacido en Noruega el año de 1851, apenas al filo de la adolescencia Lumholtz es puesto por su padre –militar de grado del ejército– en el camino de la educación religiosa, para formarse como pastor evangélico. Internado en un seminario de teología, el joven estudiante experimenta una severa crisis nerviosa que trastoca su condición existencial y le permite romper el destino previamente trazado por su familia para acceder, desde una perspectiva propia, a una experiencia más deseable y extensa de la vida. Drama catártico descrito en la exactitud de una glosa:

Para recuperar la estabilidad de mi sistema nervioso, me dediqué únicamente a mis colecciones de aves y mamíferos y a estudiar sus modos de vida. Daba largos paseos por los bosques. Las cosas simples como la belleza de los sauces reflejados en los lagos de la montaña, me conmovían hasta las lágrimas. El amor por la naturaleza se fue apoderando cada vez más de mí, y un día pensé en la desgracia que sería morir sin haber visto toda la Tierra.

Fotografía 2
Hombre de frente.
Sonora.
Fotógrafo: Carl Lumholtz, 1890.
D.R. Carl Lumholtz / Museo Americano de Historia Natural de Nueva York / Fototeca Nacho López, CDI.

A partir de 1880, auspiciado por la universidad noruega de Cristianía, Carl Lumholtz se interna por cuatro años en la región australiana de Queensland. También viaja a la India y Borneo, formando colecciones zoológicas para museos europeos. Más tarde, en 1887, durante una estancia en Londres, concibe la idea de hacer una expedición a México, sobre la base de los relatos de los pueblos –prácticamente extintos– que habitaron en cavernas las cuestas de las montañas en el suroeste de los Estados Unidos y que, de acuerdo con su intuición, tendrían en México descendientes en las altas regiones del noroeste, zonas poco exploradas por los científicos, que aún albergarían grupos indígenas con los que sería factible cubrir un inventario histórico y antropológico. El objetivo era llenar este inquietante vacío, imposible de soslayar en un contexto cognoscitivo ocupado con vehemencia en la formación de un conocimiento planetario total, un saber productor de las certezas que tendrían que procurarse las sociedades industriales en expansión.

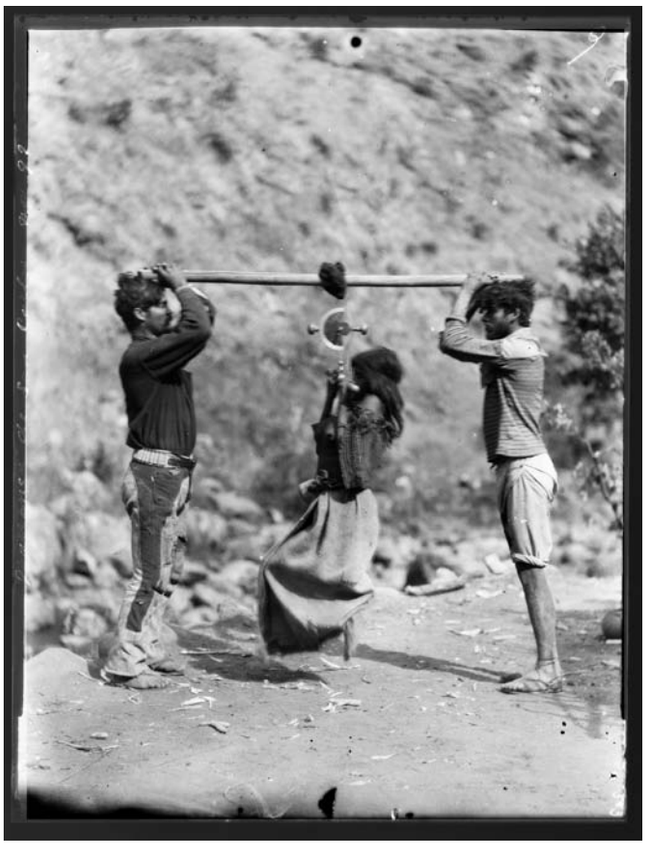
Fotografía 3
Tarahumara junto a un estadal (perfil).
Barranca del Cobre, Chihuahua.
Fotógrafo: Carl Lumholtz, 1892.
D.R. Carl Lumholtz / Museo Americano de Historia Natural de Nueva York / Fototeca Nacho López, CDI.

Fotografía 4
Tarahumara junto a un estadal (frente).
Barranca del Cobre, Chihuahua.
Fotógrafo: Carl Lumholtz, 1892.
D.R. Carl Lumholtz / Museo Americano de Historia Natural de Nueva York / Fototeca Nacho López, CDI.

La extraordinaria persistencia de Lumholtz se ve recompensada con el dinero de un amigo personal y el de un ciudadano estadounidense, quienes le garantizan los fondos suficientes para la expedición. Tanto el Museo Americano de Historia Natural como la Sociedad Geográfica Americana de Nueva York participan con un fondo complementario de dos mil pesos, y le otorgan algo que necesita de modo apremiante el proyecto: la bandera institucional que lo legitima.

El verano de 1890 es el escenario en el que se realizan, con carácter preparatorio, una serie de visitas a los territorios de los indios zuñis, navajos y moquis, las cuales desembocan en una audiencia con el presidente de México, Porfirio Díaz, en la que estuvieron presentes algunos miembros de su gabinete "…cuyas apreciaciones sobre la importancia y valor científico del proyecto fueron verdaderamente gratulatorias…". Ya el gobierno de los Estados

Fotografía 5
Hombres pesando a una tarahumara.
Barranca del Cobre, Chihuahua.
Fotógrafo: Carl Lumholtz, 1892.
Fototeca Nacho López, CDI.



Fotografía 6
Hombres pesando a una tarahumara.
Barranca del Cobre, Chihuahua.
Fotógrafo: Carl Lumholtz, 1892.
Fototeca Nacho López, CDI.

Unidos había provisto a Lumholtz de las cartas de acreditación necesarias para avalar su propuesta. Sin duda, la tensión suscitada por las numerosas matanzas de apaches e indios de diversas comunidades, crearon en ambos países la atmósfera política y académica que hizo posibles consensos tan generalizados.

Entre 1890 y 1898, Lumholtz pasa cinco años con los "naturales de México", dando contenido a uno de los capítulos más importantes de la aventura antropológica en América, desplegando una curiosidad inédita hasta esa época, que produjo más de 2 mil registros fotográficos en negativos de vidrio con imágenes de especies botánicas, zoológicas, objetos domésticos y, por supuesto, indígenas:

> Recogí mis materiales con la mira de esclarecer las relaciones que pudiera haber habido entre la antigua cultura del Valle de México y los "Pueblo indians" del suroeste de los Estados Unidos, y dar una idea del estado étnico de los indios mexicanos en el día y en tiempo de la Conquista, dando luz a ciertas fases del desarrollo de la especie humana.

Tanto la bitácora saturada de fichas técnicas, como la desmesurada colección de fotografías, cuyas placas originales se encuentran en el Museo Americano de Historia Natural, constituyen una formidable relación de plantas desconocidas por la gente de ciencia hasta ese momento (se dice que por lo menos 27 especies), un millar de aves y varias decenas de mamíferos; datos que hilan un conjunto que establece no sólo intersecciones, sino un evidente lazo con los incisivos registros de los indios mexicanos.

Las cordilleras y las sierras de América del Norte se transformaron para Lumholtz en los eslabones de una cadena que había propiciado la continuidad de la historia de las comunidades indias. El noroeste de México, que inicialmente había sido visto como una zona periférica, en relación con el núcleo de interés del investigador, más orientado al suroeste de los Estados Unidos, se convierte en una revelación de orden emotivo y conceptual, en cuanto

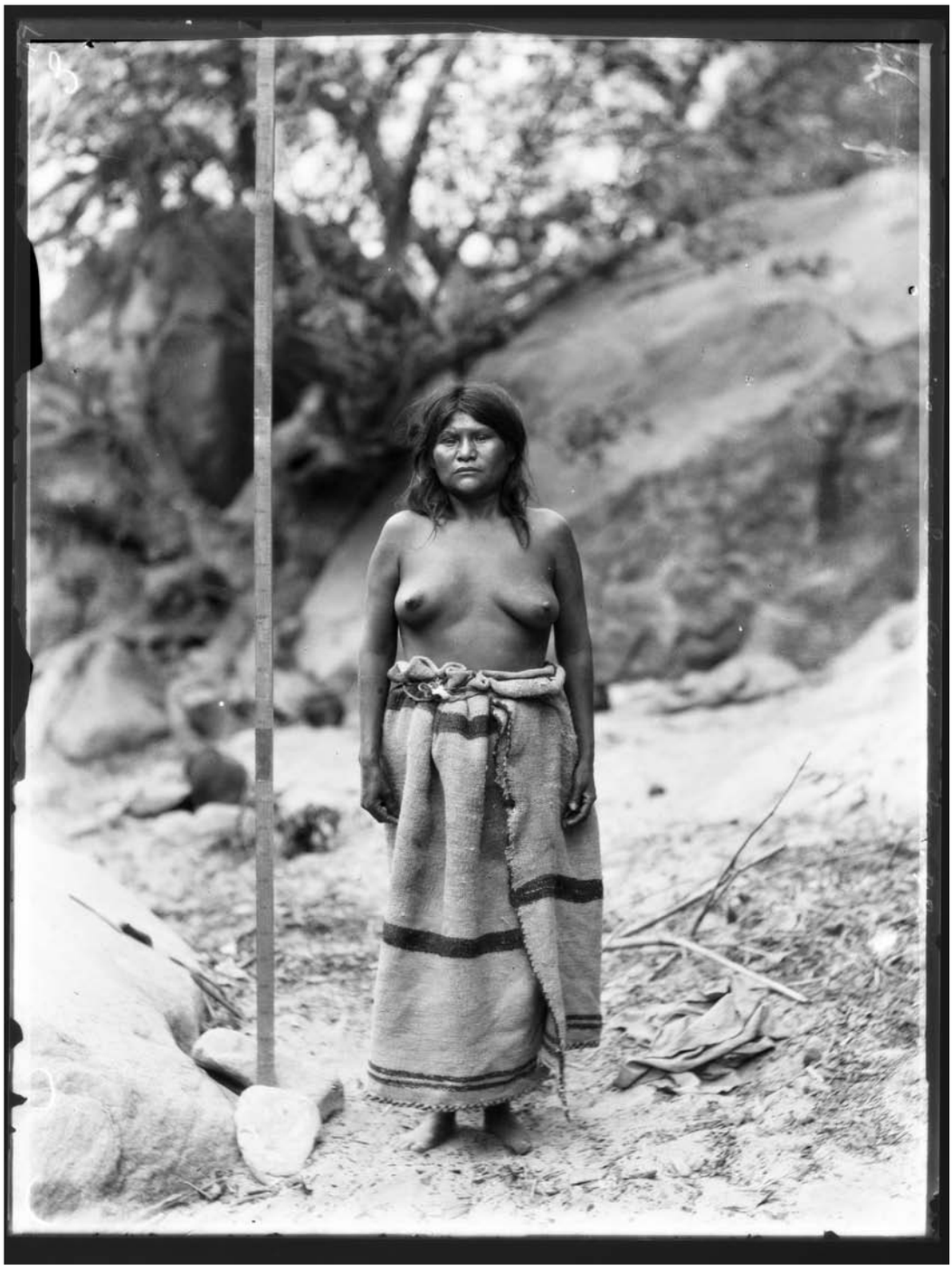
que se verifica el descubrimiento de una dimensión cultural más extensa y puntual de la región, dando lugar a una suerte de conversión espiritual que lo acerca como nunca antes al factor humano.

Ante nuestros ojos, la conexión del trabajo antropológico de Lumholtz con los registros zoológicos y botánicos realizados tanto en Oceanía como en México, puede resultar ciertamente incómoda, sobre todo para quienes han sometido su figura a una hipóstasis transhistórica. El episodio intelectual del que forma parte, corresponde a una época precisa, a la que hay que acceder intentando reconocer –como en cualquier proceso en el que el tiempo y la acción humana participan– las semejanzas y diferencias del protagonista con sus contemporáneos, incesante juego de acciones e ideas que no pueden alcanzar a definir ni el sentimentalismo culposo ni la exaltación cuasi religiosa. En ese territorio, sin duda, santos y pecadores son víctimas de la misma incomprensión.

Sus acuciosos descubrimientos en los territorios de la biología se proyectan de un modo contundente y directo en la fotografía. Desde el detalle minúsculo de cualquier signo de vida encontrado en las jornadas de trabajo, hasta el paisaje sobrehumano, forman parte del nuevo inventario de imágenes con que se reconstituye la realidad de ese mundo tan lejano en lo histórico, en lo político y en lo cultural a las academias y, en general, a las instituciones mexicanas.

En episodios previos al de Lumholtz, obras fotográficas como las de Désiré Charnay, Diget, Le Plangeon o Teobert Maler hicieron transitar a los indios por un sendero iconográfico marcado por lo atemporal, un limbo en el que habitan rostros sin edad y sin tiempo, verdaderos animales mitológicos cuyos volúmenes y líneas físicas deberán perpetuarse en las secciones de los museos para documentar un modo de vivir que la modernidad terminará por borrar.

http://www.cdi.gob.mx



Fotografía 7
Mujer tarahumara de frente junto a un estadal.
Santa Anita, Chihuahua.
Fotógrafo: Carl Lumholtz, 1893.
Fototeca Nacho López, CDI.

Fotografía 8
Mujer tarahumara de perfil junto a un estadal.
Santa Anita, Chihuahua.
Fotógrafo: Carl Lumholtz, 1893.
Fototeca Nacho López, CDI.

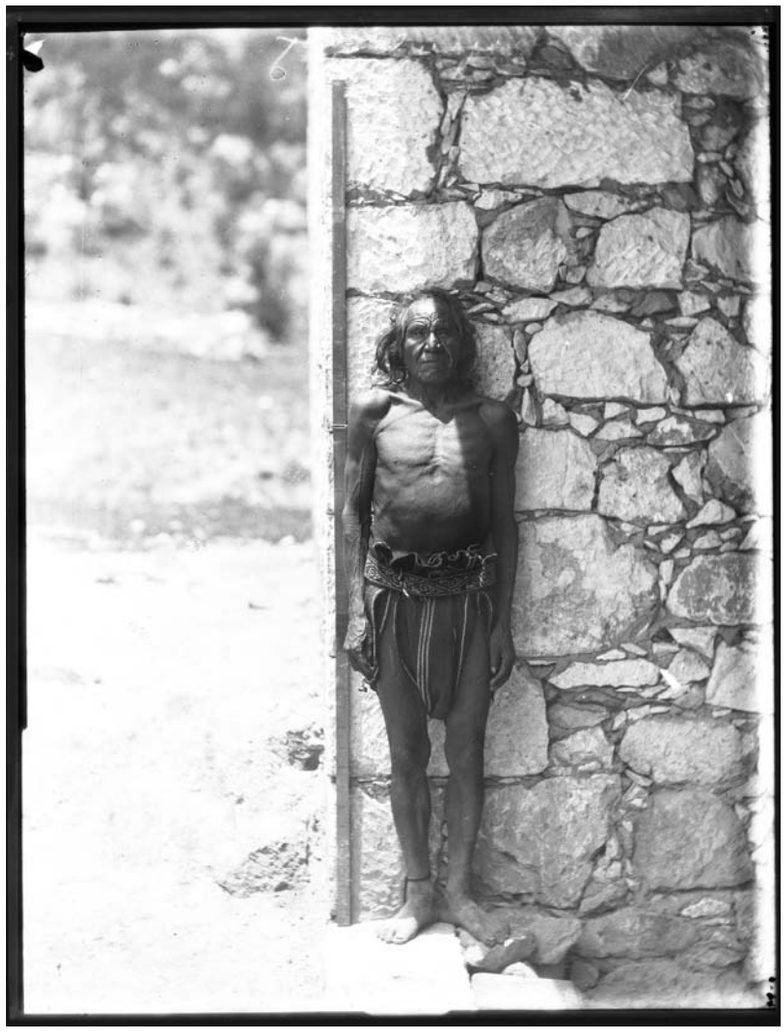
Esas fotografías se consideraron necesarias bajo una sencilla premisa: *lo que está allí muy pronto dejará de existir*, haciendo ver en ocasiones la nostalgia de quien sabe extinguible el mundo que ha capturado en una imagen.

En buena parte de esos registros prevalece la visión de una quietud bucólica en el mundo indígena, donde sus pobladores tienen el carácter exclusivo de sobrevivientes; en ellas no hay nada parecido al indio activo, al indio que resiste, que enfrenta no sólo al gobierno federal de Benito Juárez o Porfirio Díaz –mayas y apaches incluidos–, sino al despojo sistemático, al desarraigo y al espejismo de la civilización. Se trata de figuras inamovibles, de las que se vislumbra su hundimiento o su extinción. Son ejercicios premonitorios movidos por la curiosidad, por el espíritu de un romanticismo blando, soportados por la calidad de una factura que, con indudables fundamentos técnicos y científicos, les procurará un estatus de perennidad al paisaje y al indio, que conforman ya un solo sujeto integrado.

Fotografía 9
Dos hombres y una mujer tarahumara junto a un estadal.
Barranca del Cobre, Chihuahua.
Fotógrafo: Carl Lumholtz, 1892.
Fototeca Nacho López, CDI.

Fotografía 10
Mujer y niños de un viejo.
Sierra Tarahumara, Chihuahua.
Fotógrafo: Carl Lumholtz, 1892.
Fototeca Nacho López, CDI.

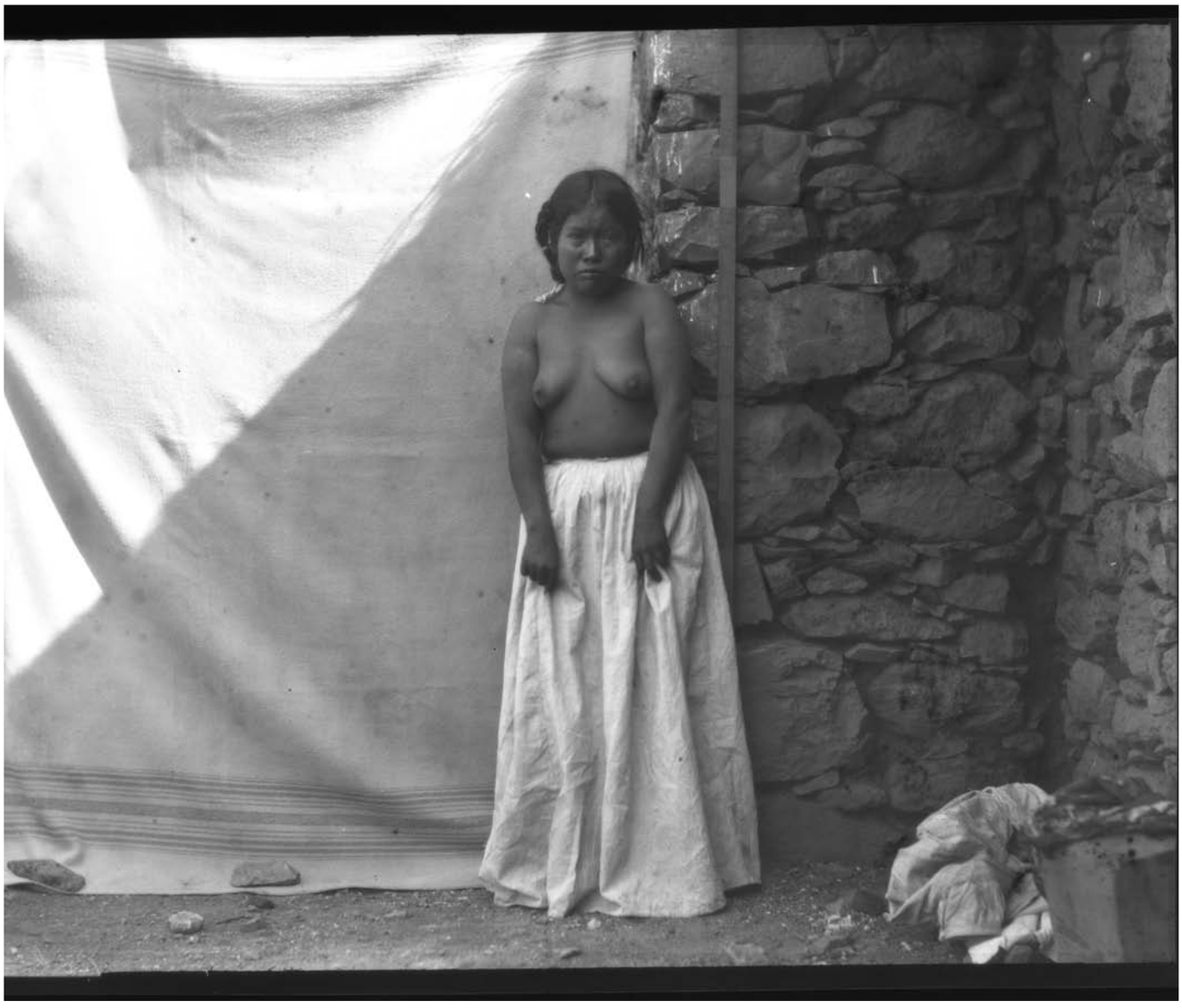
Fotografía 11
Hombre y niño tarahumaras de frente junto a un estadal.
Tecorichi, Chihuahua.
Fotógrafo: Carl Lumholtz, 1892.
Fototeca Nacho López, CDI.



Fotografía 12
Anciano tarahumara junto a un estadal.
Yoquibo, Chihuahua.
Fotógrafo: Carl Lumholtz, 1892.
Fototeca Nacho López, CDI.

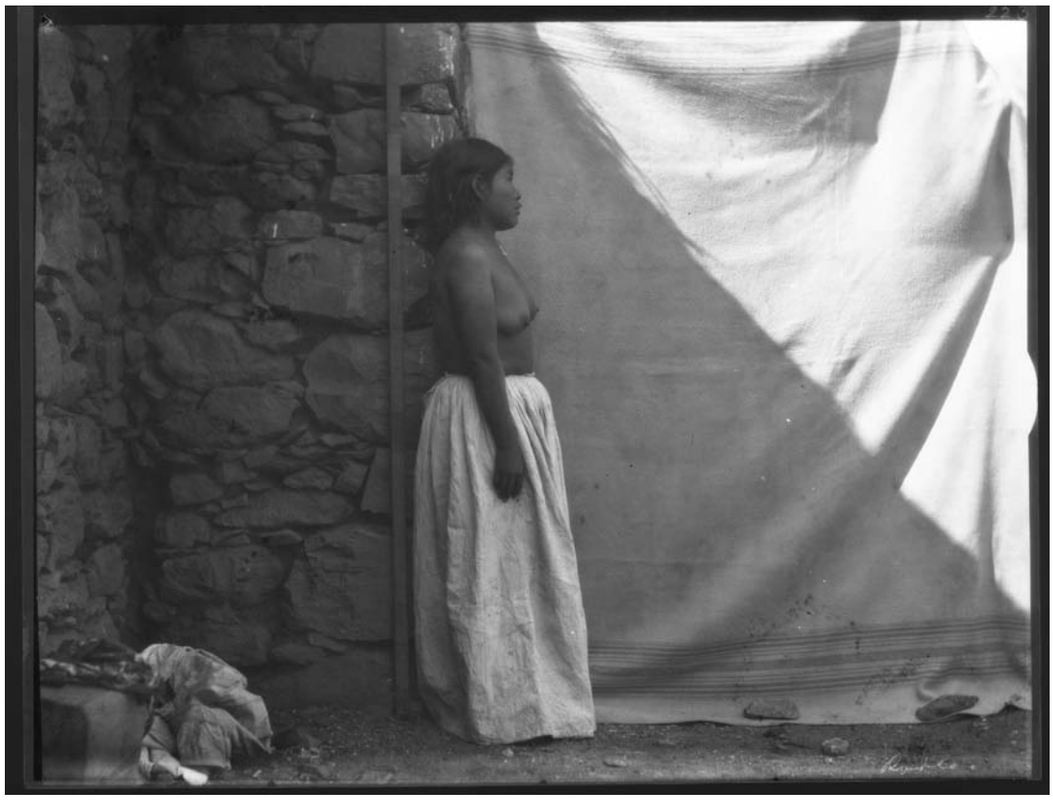
Ahí, el plano de lo étnico se ubica dentro de aquello que significa resistencia al cambio. Los fotógrafos sólo reconocen vestigios, nunca a sus contemporáneos. En ese terreno no encuentra nada que se relacione con el presente. Los indígenas han sido abandonados en el tiempo para parecerse a sí mismos. Rara vez se trasluce algo que nos permita intuir una actitud que se proyecte o se parezca a su equivalente opuesto, la actitud denunciante (e insistentemente miserabilista) de gran parte de la fotografía antropológica dominante en la segunda mitad del siglo XX. Los fotografiados son invocaciones de la antigüedad, arquetipos, estereotipos, eslabones perdidos.

http://www.cdi.gob.mx



Fotografía 13 a y b
Joven tarahumara peinadad a la mexicana junto a un estadal (de frente y de perfil).
Sierra Tarahumara, Chihuahua.
Fotógrafo: Carl Lumholtz, 1892.
Fototeca Nacho López, CDI.

A partir de 1890 la ruta de Lumholtz se extiende por los estados de Sonora, Chihuahua, Nayarit, Jalisco, Colima y Michoacán. Tras algunos recesos alternados, generalmente por causa de problemas financieros, el viajero se interna en la Sierra Madre, redactando con regularidad sus notas etnográficas, con un equipo fotográfico montado en el lomo de una mula, con el que capta todo tipo de hallazgos y encuentros: personajes, caseríos, fiestas y paisajes, a los que pertenecían existencias tan singulares como las de los hechiceros, el pájaro carpintero imperial o el pino triste. Experimenta con el peyote y comenta sus efectos alucinógenos: "… hermosos relám-



pagos y cabrilleos purpurinos y verdes". Convive con los tarahumaras, pimas, tepehuanos, coras, huicholes, nahuas y purépechas. En casi ninguna de sus estancias omite referirse al pintoresquismo local, lo hace en infinitas crónicas que van formando pacientemente el *corpus* de la investigación por los poblados mexicanos.

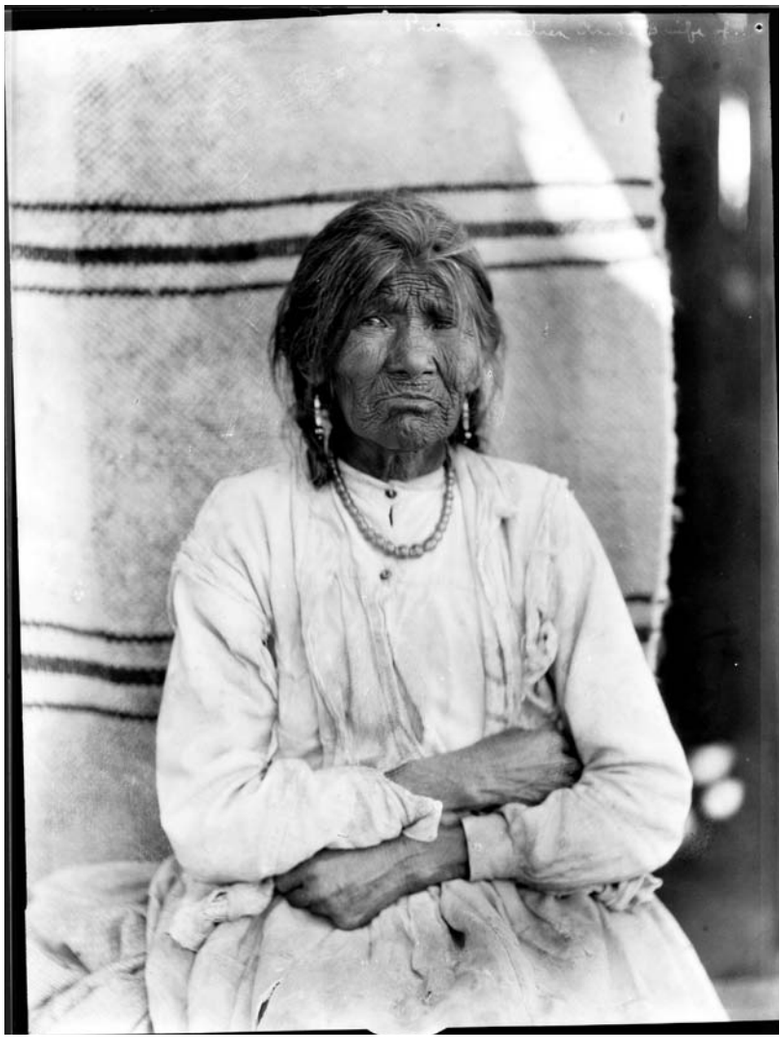
Casi siempre solitario, acosado por la desconfianza de algunos indígenas que cotidianamente han visto minado su patrimonio a manos de las agencias gubernamentales, por curas que ven en él al demonio protestante o por los bandidos que recorren la serranía, Lumholtz encarna una mística determinación, la de quien se siente responsable de una misión que va más allá de lo meramente individual, una empresa laica cargada de la devoción religiosa. Textos y fotografías se integran unitariamente en una iniciativa definida por la curiosidad y la sorpresa, por el conocimiento que tiene como finalidad servir a la verdad indubitable de la ciencia.

http://www.cdi.gob.mx

http://www.cdi.gob.mx

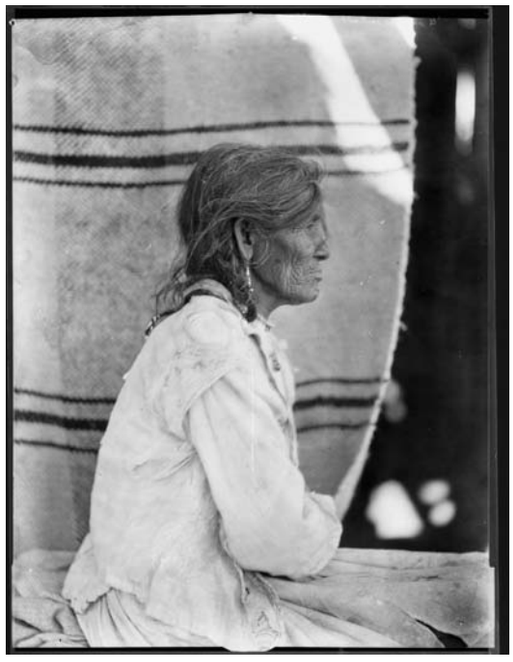
http://www.cdi.gob.mx

En cierta forma, por Lumholtz se empiezan a conocer, incluso en México, a los indígenas de esa región. Su trabajo, si bien comparte inevitablemente varias de las tendencias de los fotógrafos mencionados, también rompe con la gélida neutralidad que otorga el pintoresquismo a los sujetos como meros elementos del paisaje: hay empatía, aunque se encuentre dentro de una comprensión limitada. En determinados momentos desaparece toda grandilocuencia para dejar lugar a una real calidez. Esa cámara y esas fotos revelan al fotógrafo como alguien sensible, un ser lleno de tensiones que oscila entre el rigor del registro científico carente de toda emotividad y la franca celebración visual. Su labor designa una forma concreta de entender la realidad.



Fotografía 14 a y b
Anciano tarahumara junto a un estadal (de frente y de perfil).
Guachochi, Chihuahua.
Fotógrafo: Carl Lumholtz, 1892.
Fototeca Nacho López, CDI.

Fotografía 15 a y b
Anciana pima (de frente y de perfil).
Piedras Azules, Chihuahua.
Fotógrafo: Carl Lumholtz, 1892.
Fototeca Nacho López, CDI.



Fotografía 16
Mujer joven tarahumara.
Sierra Tarahumara, Chihuahua.
Fotógrafo: Carl Lumholtz, 1892.
Fototeca Nacho López, CDI.

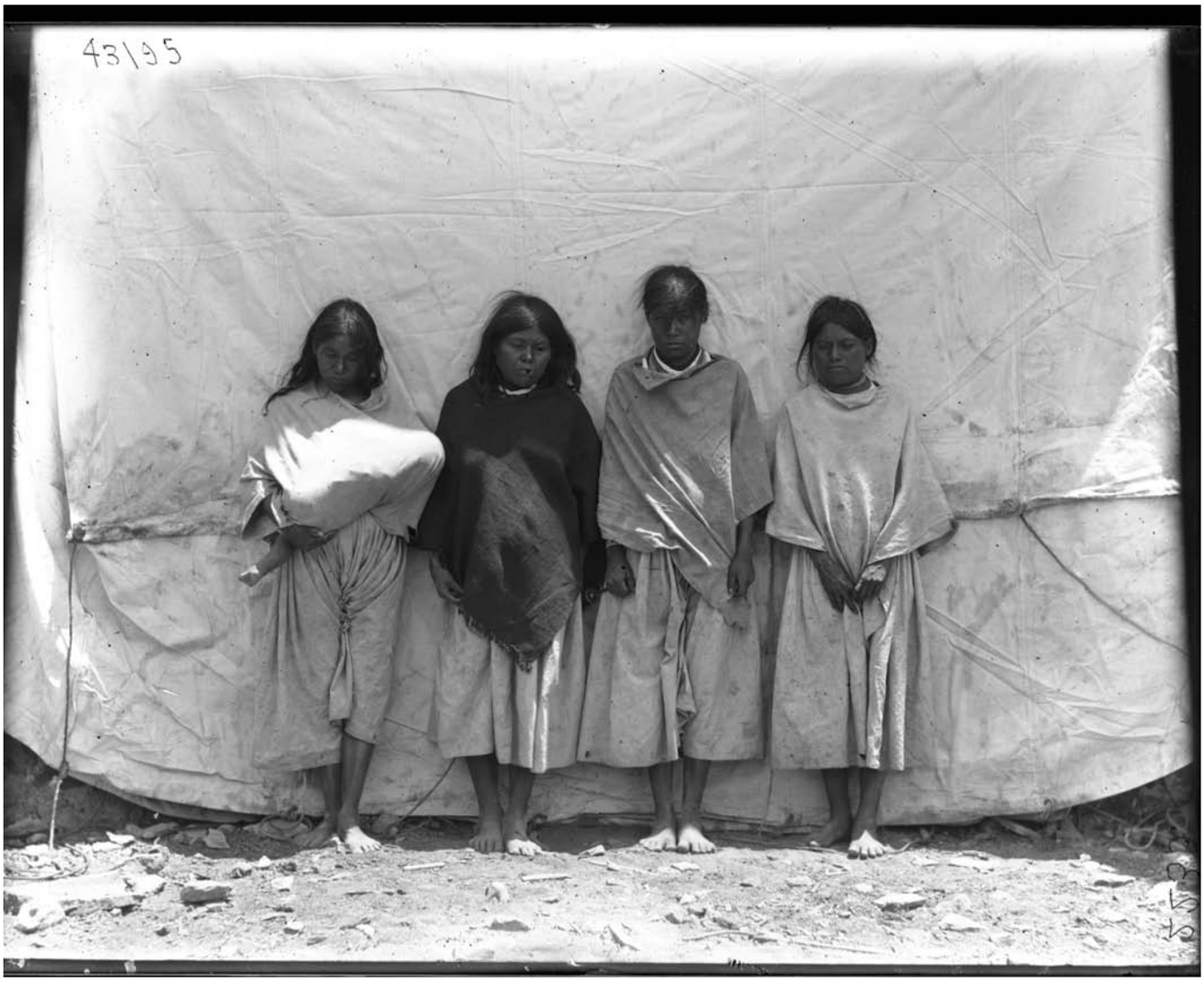
Fotografía 17 a y b
Hombre y niña pimas (de frente y de perfil).
Piedras Azules, Chihuahua.
Fotógrafo: Carl Lumholtz, 1892.
Fototeca Nacho López, CDI.

Probablemente uno de los aspectos que alinean a Lumholtz con los hombres de ciencia de su tiempo es el interés sistemático por la naturaleza fisiológico-racial de las etnias que incesantemente encuentran los expedicionarios occidentales a lo largo del planeta en los días finiseculares del XIX, presencias enigmáticas que provocan asombro y un sinnúmero de dudas. Corporalidades resistentes a los sistemas canónicos creados por la tradición grecolatina, cuyos rasgos físicos e intelectuales difieren del *logos* clásico y de la racionalidad administrada por el productivismo de las sociedades industriales. Los fenotipos hallados en las serranías son vistos como la impronta de una esfera anacrónica de la realidad, algo que no guarda relación ni tiene punto de contacto con el presente. Son arcaísmos, huellas de un accidente histórico; un pasmo físico convertido en objeto privile-

giado de la arqueología y de las disciplinas que en ese momento, con un empeño incontenible, revisan la evolución humana.

Una parte central de la documentación realizada durante la expedición está relacionada con la fotografía antropométrica, género inmerso en un inquietante universo de perfiles, registros frontales y torsos levemente girados, sobrepuestos frecuentemente a un fondo neutro, conformando entramados visuales que definen con claridad un modo de aproximarse al objeto de interés: aquel que requiere del reconocimiento de las nuevas fronteras de una realidad que se prolonga hasta el fotografiado, esbozando parale-

Fotografía 18
Indias huicholas frente a un fondo blanco.
Santa Catarina Cuexcomatitlán, Jalisco.
Fotógrafo: Carl Lumholtz, 1895.
Fototeca Nacho López, CDI.



lamente las líneas novedosas que van adquiriendo las geografías emergentes, que no sólo delimitan fronteras físicas, sino también las raciales y las espirituales. La fotografía abre un horizonte que con celeridad permite al occidental asomarse a lo desconocido, a la *otredad* del mundo, a lo no integrado, para medirlo e identificarlo.

Dentro del género antropométrico, las series fotográficas de Lumholtz despliegan rostros que no pocas veces alcanzan inexpresividades radicales, dictadas desde *el afuera* por quien acciona la cámara, imágenes propiciadoras de ciertos cortes rítmicos, como si fuesen el producto de la descomposición silábica de una imagen mayor.

Este material es testimonio de un tiempo, aún vivo en muchos sentidos, que centró su visión del mundo indígena en la abstracción de lo meramente individual, en la mensurabilidad y en la creación de tipologías clasificatorias, paradigmas que, tras hacer valer su dimensión utilitaria, hicieron prevalecer lo homogéneo por encima de todo rasgo específico, convirtiéndose en signos de la endeble objetividad con que ha actuado buena parte de la ciencia moderna.

Las imágenes antropométricas aportadas por Lumholtz están profundamente emparentadas con las series fotográficas que en el último tercio del siglo XIX se hicieron en México para la identificación y estudio de delincuentes, prostitutas, enfermos mentales e indigentes, rubros generalizadores en los que con frecuencia se aglutinó de un modo abusivamente simplificador a diversos personajes y condiciones sociales.

Cuando el positivismo alcanzaba en México su punto más alto y la antropología había penetrado los territorios más recónditos del planeta, Lumholtz realiza diversos trabajos de investigación científica de orden comparativo que tienen como principal objetivo descifrar y determinar, en una escala preconcebida, los elementos más característicos de la estructura físico-biológica de los miembros de las comunidades étnicas de la región occiden-

tal del país. La fotografía se incorporaba, de manera definitiva, y como nunca antes, al inventario instrumental de la indagación científica, produciendo registros que literalmente exigían más de una lectura precisa que de una mirada o reflexión especulativa.

Cobijada por el porfirismo, la élite científica local, con incursiones constantes de antropólogos, fisiólogos y biólogos extranjeros, buscó insistentemente eslabonar, en un tono sumamente próximo al determinismo, tres condicionantes que se interrelacionaban: la estructura física, la conducta y el grado de desarrollo social. Sobre la base de modelos tomados en distintos momentos de la biotipología europea y norteamericana, se

Fotografía 19 a y b
Mujer con el torso desnudo junto a un estadal
(de frente y de perfil).
Sierra Huichola, Jalisco.
Fotógrafo: Carl Lumholtz, 1896.
Fototeca Nacho López, CDI.

reelaboraron complejas series clasificatorias de los grupos indígenas mediante las que fue posible correlacionar con un énfasis inédito, las leyes de la herencia biológica con la constitución somática y psíquica; los aspectos morfológicos con los intelectivos. Sin lugar a duda, Lumholtz cristalizaba un deseo atesorado por la pasión reordenadora de *los científicos* mexicanos.

Ya en 1876, Cesare Lombroso en su célebre *L'uomo delincuente* proclamaba su interés por constatar, en los caracteres físicos, evidencias de "las inclinaciones o gérmenes amorales o antisociales" de los individuos, pruebas irrefutables para conocer a aque-

Fotografía 20
Five huichol men.
Santa Catarina Cuexcomatitlán, Jalisco.
Fotógrafo: Carl Lumholtz, 1895.
Fototeca Nacho López, CDI.

llos seres predestinados desde su nacimiento al delito. La tesis lombrosiana, que no obstante sus apasionados detractores tuvo una profunda difusión en las instituciones policiacas y médicas de México durante los primeros cuarenta años del siglo, descansaba en el hecho de que el delito era un fenómeno totalmente extendido a nivel mundial, con peculiaridades en los pueblos primitivos donde, de acuerdo con nuestro autor, "no se consideraba una excepción, sino casi la regla general", degeneraciones fuertemente estimuladas por lo inadecuado del medio social de esas culturas periféricas, pero siempre fatalmente precedidas por características somáticas *irregulares*, argumentación que era soportada por diversas pruebas documentales, de las que la fotografía no estaba exenta.

Provenientes de los Fondos Étnico y Culhuacán, la Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia resguarda una de las colecciones mejor estructuradas sobre el tema antropométrico, cuyos materiales datan de los años que forman el umbral entre los siglos XIX y XX. Los fondos fotográficos que alimentan esta colección permiten observar, casi en integridad, el criterio incontestable con el que se desarrolló el proceso de registros y secuencias en su conjunto, armando el ensamblaje de una larga hilera de fotos que serpentean frente a la mirada, hasta formar una sola imagen en la que converge una visión unitaria y aséptica de lo humano. Es factible percibirlos como un mosaico compuesto por centenares de fotos, convertidas en una forma única. Se desconoce el nombre de la mayoría de los fotógrafos que realizaron esos registros, pero su trabajo hizo tangible el marco conceptual e ideológico que los sustentó.

En esas imágenes hay un elogio explícito, concretamente en el objeto gráfico que se da en ofrenda a la epistemología, algo que divide y enfrenta lo antiguo de lo moderno: una glorificación paulatina y seccionada de la civilización que reúne a la historia y a la biología bajo una misma lógica y un mismo rasero. Su tejido retórico está cargado del espíritu enciclopédico y, si bien su vigencia práctica ha sido mellada por las nuevas vertientes del conocimiento fisiológico,

http://www.cdi.gob.mx

la mirada en la que están inscritas aún se encuentra viva en abundantes reflexiones políticas y científicas relacionadas con el análisis de las razas, lo que nos hace recordar que no hay continuidad sin fisuras. Frente a la fatalidad de la raza se opone la organización del saber académico. Frente a la inquietante diversidad humana, se opone la artificiosa transversalidad de la razón logocéntrica.

Sobre este tema, las antropólogas Josefina Bautista y Carmen Pijoan realizaron una investigación –publicada en 1988– que rescata para la historiografía, y también para nuestro asombro, los experimentos verificados en la prisión de Lecumberri, entre los años de 1901 y 1914,

Fotografía 21 a y b
Huichol de frente y de perfil con estadal para medir su estatura.
Sierra Tarahumara, Chihuahua.
Fotógrafo: Carl Lumholtz, 1892.
Fototeca Nacho López, CDI.

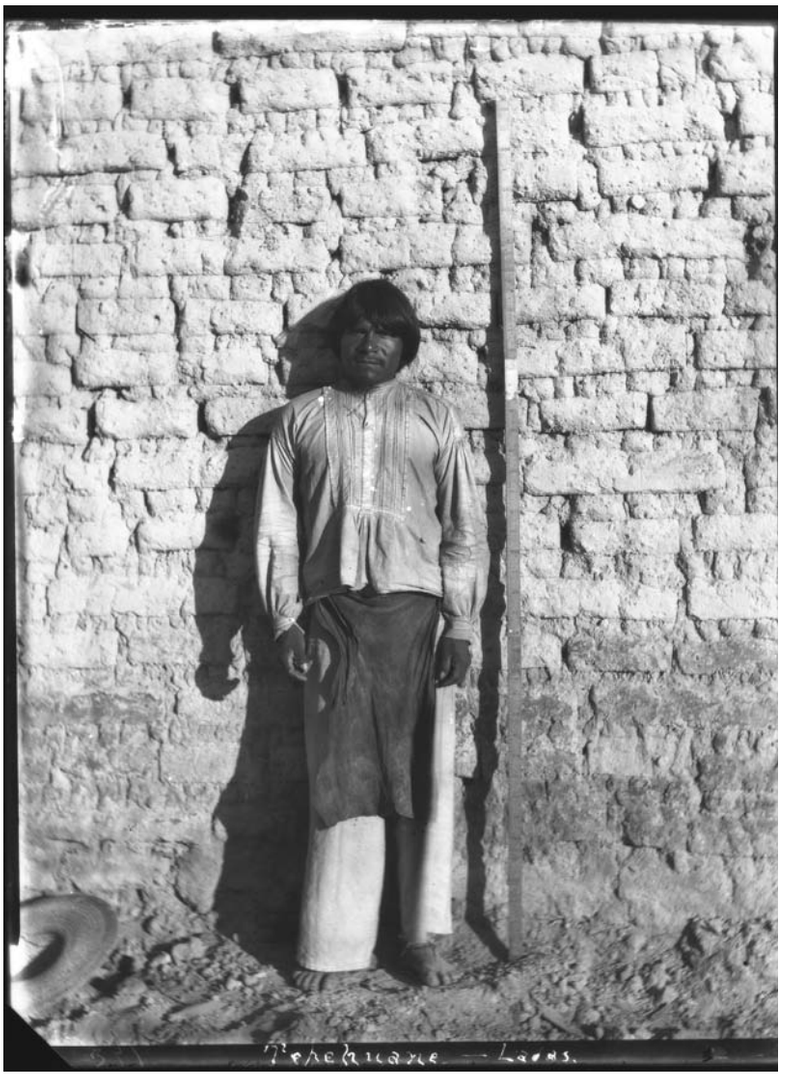
a partir de una colección de cráneos de reos que, una vez muertos, fueron decapitados para ser estudiados, a efecto de penetrar y caracterizar la naturaleza delictiva, consustancial a sus personalidades.

El pensamiento moderno tiene su motor en la superación de todo aquello que no ha sido sistemático. Lumholtz es albacea privilegiado de ese pensamiento. Sin pertenecer a la vertiente lombrosiana, sus fotografías de grupos o individuos indígenas en diferentes comunidades, comparten el interés estructural por el rasgo genérico y por su proyección en la conducta social. Los registros fotográficos no se quedan ahí, ni son válidos en sí mismos, sino que necesitan de un análisis posterior que deberá realizarse en el gabinete o en el laboratorio; imágenes que deberán confrontarse con los datos

Fotografía 22 a y b
Mujer tubar junto a un estadal (frente y perfil).
Nabogame, Chihuahua.
Fotógrafo: Carl Lumholtz, 1893.
Fototeca Nacho López, CDI.

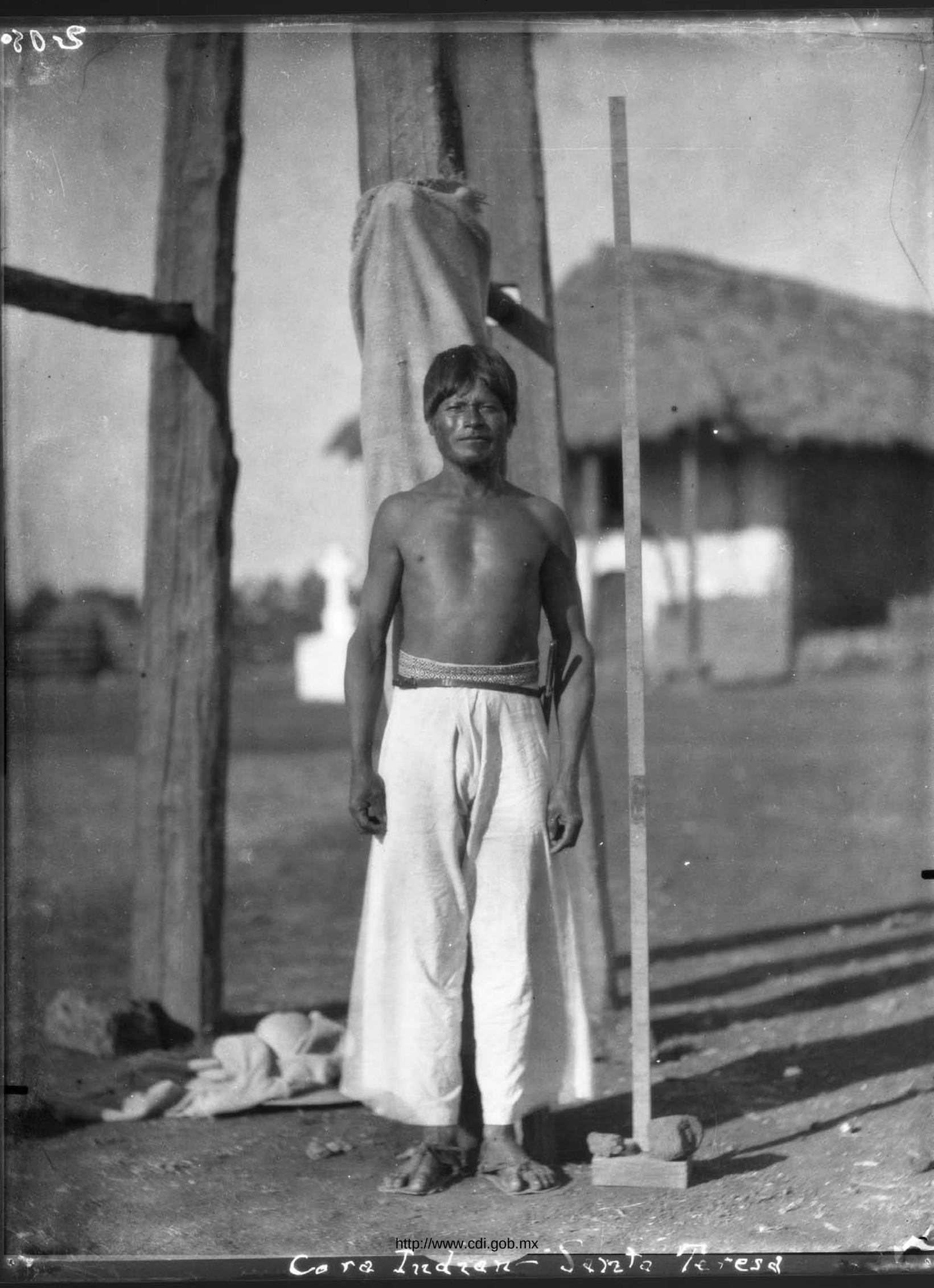
captados en el campo o con el trabajo pretérito o futuro de otros antropólogos para poder arrojar una verdad que no sea fragmentaria. Se trata de un acopio documental que deberá pasar por un proceso comparativo e integrarse al océano instrumental de la ciencia.

La propuesta conceptual de Lumholtz implica tanto un recorrido físico por cada comunidad, como una preocupación por interrelacionar sus procesos evolutivos, en cuanto razas pertenecientes al medio indígena. Se trata de corroborar constantes y distinciones anatómicas, primero en la escala interétnica y después, en un marco comparativo general.



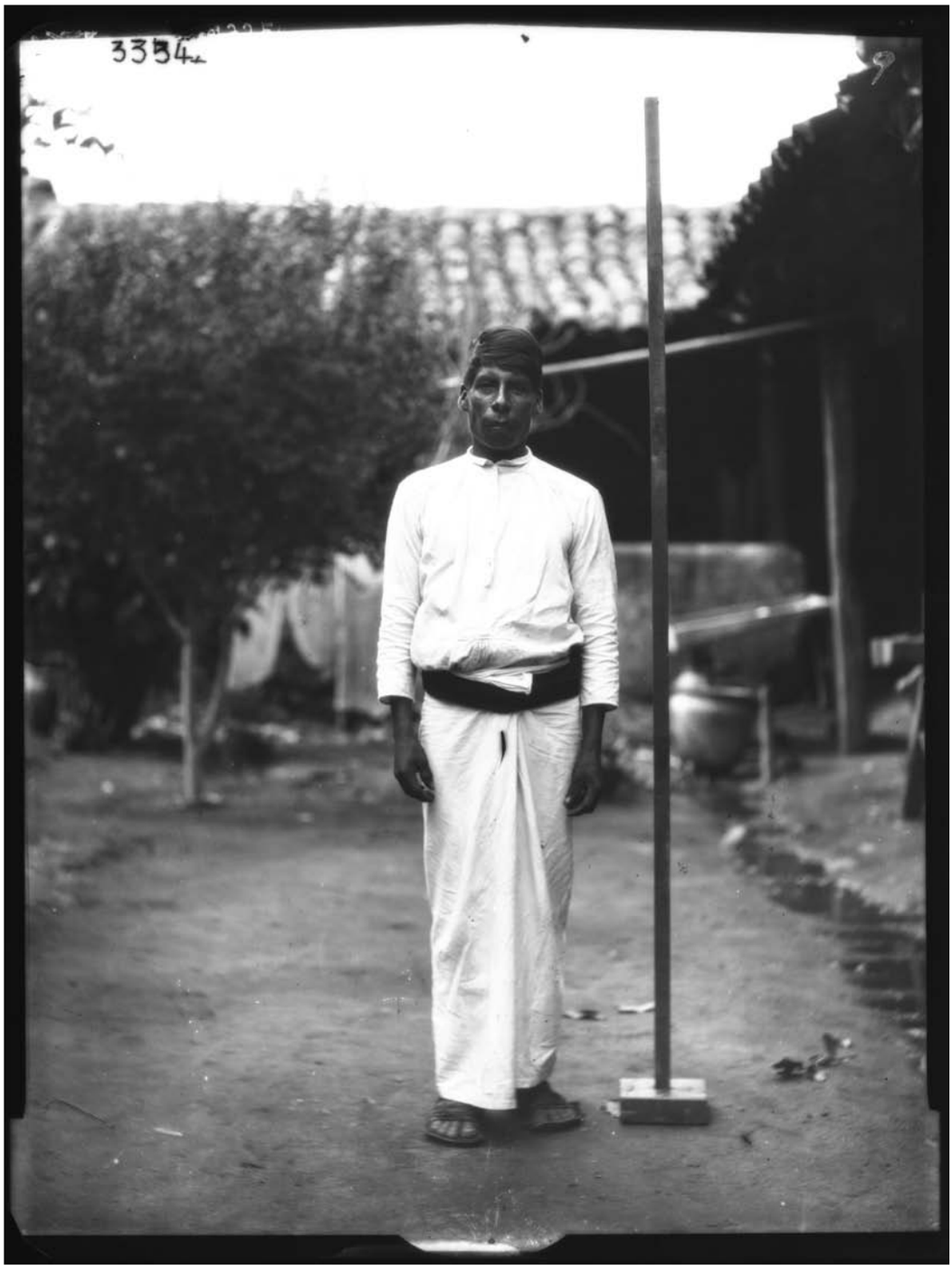
Fotografía 23
Tepehuano (junto a un estadal).
Nabogame, Chihuahua.
Fotógrafo: Carl Lumholtz, 1895.
Fototeca Nacho López, CDI.

Fotografía 24
Indio cora (junto a un estadal).
Santa Teresa, Nayarit.
Fotógrafo: Carl Lumholtz, 1895.
Fototeca Nacho López, CDI.

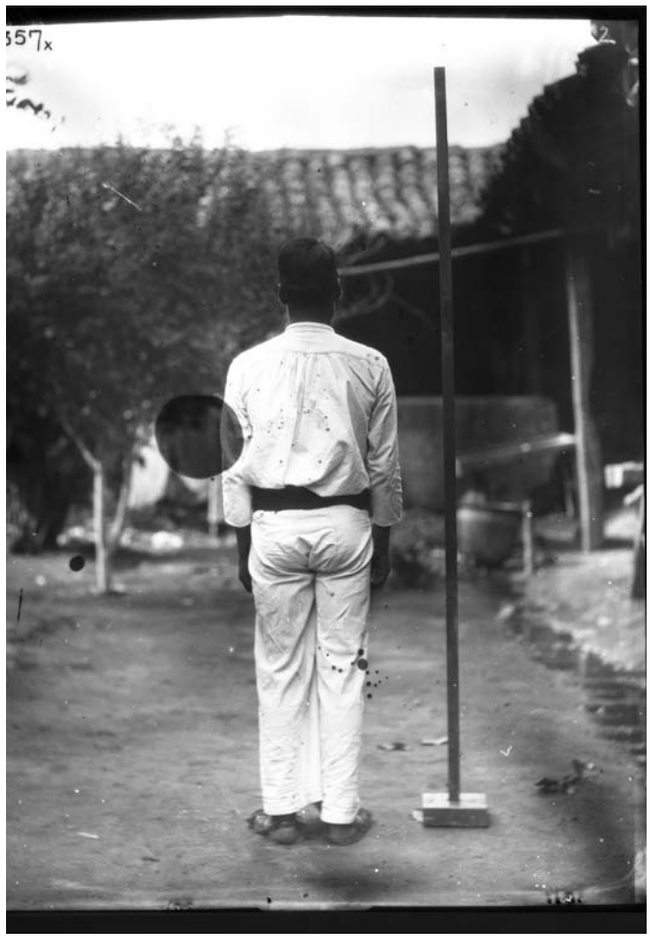


Cora Indian – Santa Teresa

http://www.cdi.gob.mx



Fotografía 25 a, b y c
Hombre purépecha junto a un estadal (frente, perfil y espalda).
Meseta Purépecha, Michoacán.
Fotógrafo: Carl Lumholtz, 1896.
Fototeca Nacho López, CDI.



A la sombra de una serie de proyectos teóricos similares, se percibe en Lumholtz una voluntad que allana diferencias y diluye rasgos específicos para acceder a lo que se ha entendido como la verdad objetiva de las tipologías y las razas, haciendo desaparecer al sujeto individual como tal y a la fotografía aislada, para dar paso a la secuencia tipológica, que pone de relieve las líneas de continuidad, los rasgos compartidos, la impronta racial. Se trata de despejar los misterios y secretos encerrados en la *physis* de los sujetos, como si se tratase de resolver una ecuación matemática, o de realizar una auténtica autopsia sin cortes. El centro de interés de cada imagen se desplaza inexorablemente hacia el ámbito comparativo.

Ahí están nuestros Kaspar Hauser, Calibanes, indígenas y demás figuras puestas en la perspectiva del exotismo y la marginalidad,

http://www.cdi.gob.mx

atrapados uno a uno en imágenes quirúrgicas en las que, hasta donde fuese posible, se borraba el *pathos* de su singularidad, así como toda distinción, para privilegiar su rango de homogeneidad en torno a su pertenencia a cierta agrupación racial, social o psicológica.

En el ámbito de esta antropometría, las representaciones fotográficas documentan púdicamente las desviaciones de la realidad respecto al ideal, las ponen en primer plano. En los rasgos del cuerpo de los indígenas están presentes todas las afrentas al ideal grecolatino, así como los estragos inocultables producidos por el trabajo brutal, la edad y una alimentación en nada semejante a la europea. Las malformaciones, las pieles rugosas y los volúmenes inarmónicos también se contraponen a la noción clásica de belleza y se topan con lo grotesco.

Las amplias series fotográficas asociadas a esta búsqueda, en intervalos sumamente espaciados, actualmente son consultadas, entre otros, por arqueólogos, antropólogos físicos y sociales, quienes comúnmente intentan encontrar referentes para una investigación en curso. Sin embargo, más allá de sus contenidos primordialmente prácticos, y ya liberadas de su objetivo original, las imágenes se transforman, mostrando pliegues en su interior, insólitos entrecruzamientos en los que la fotografía puede encontrar, eventualmente, hallazgos estéticos y presencias nada despreciables.

Después de su experiencia mexicana, Lumholtz se declara enemigo de la violencia con la que se ha inculcado *la civilización* a los aborígenes del mundo. Con un sentimiento universalista expresa:

> … Sucede con las razas lo que con los individuos; ambos tienen que pasar a través de una serie de etapas progresivas: el salvajismo, en la infancia; la barbarie en la juventud, y la civilización en la edad viril… Lo que llamamos pueblos primitivos aún no han tenido el tiempo suficiente de alcanzar su pleno desenvolvimiento; son naciones en la infancia, en un estado del que los arios, por ejemplo, salieron hace

> muchos millares de años… La verdad es que no tenemos paciencia con tales razas y que pretendamos que asciendan en pocos meses a la civilización que hemos logrado al cabo de muchos siglos…".

En estos enunciados es posible encontrar el mejor autorretrato de una época en la que un segmento de la sociedad podía pensar y dar destino al resto de la humanidad, sin mediar titubeos y sin presentir contradicción alguna. Un tiempo en que positivistas y evolucionistas, burgueses y marxistas se repartían el absoluto de la idea del mundo.

Dos hechos paradójicos subsisten en el interior de este conjunto fotográfico. Aquella vehemencia con la que en un primer momento se manifestó el inapelable punto de vista de la antropometría ha desaparecido, no sin cierto desencanto de algunos gremios científicos, permitiéndonos ver la naturaleza provisional de la ciencia y habiéndonos dejado sólo una colección de imágenes, ahora despojadas de toda connotación teórica, a las que el paso del tiempo ha dado vida propia.

Tras el vasto horizonte de rostros fotografiados por Lumholtz, también quedó, como un sutil reflejo, la imagen enjaulada de su autor: un fotógrafo y hombre de ciencia que quedó atrapado en la representación de un mundo que afanosamente creó.

http:

La fotografía y los programas de desarrollo

Marcela Acle Tomasini

Fotografía 1
Cuidando al hermanito.
San Antonio Huitepec, Oaxaca.
Fotógrafo: César Ramírez, 1993.
Fototeca Nacho López, CDI.

A partir de la creación del Instituto Nacional Indigenista (INI), en 1948, se impulsó el levantamiento de imagen fotográfica en regiones indígenas con el propósito primordial de apoyar actividades de investigación antropológica y de registro de las acciones emprendidas en los Centros Coordinadores Indigenistas.

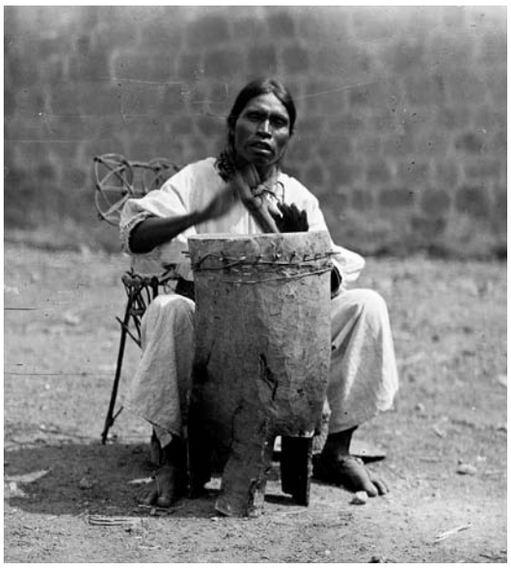
Cabe destacar que el INI también produjo cine en sus primeros años. En el Acervo de Cine y Video "Alfonso Muñoz" de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) existen dos registros realizados en los años cincuenta. Uno de ellos filmado en 1951, *Las primeras acciones del INI*, y el otro en 1958, *Todos somos mexicanos*.[1]

No obstante, la producción en cine fue escasa. Se puede afirmar que la labor más destacada del ini se dio en la imagen fotográfica y posteriormente en el video. En 1977 se creó el Archivo Etnográfico Audiovisual con el propósito, siempre, de apoyar la investigación antropológica, así como la difusión de la cultura e identidad de las comunidades indígenas. Considero que esta visión etnográfica prevaleció en el levantamiento de imagen que hizo el INI, por lo menos hasta hace 20 años.

Antes de continuar haré una pequeña referencia al uso del video como mecanismo de difusión. Tal vez algunos lectores recuerden mensajes televisivos emitidos por la Secretaría de Desarrollo Social en los años noventa en los que aparecían actores disfrazados de indígenas –muy bien maquillados, ellas con moños de colores en las trenzas, y ubicados en comunidades impecables– dando testimonios de los avances que significó el Programa Nacional de Solidaridad en su vida.

Este esquema publicitario, semejante al empleado para vender detergentes, lavadoras o cualquier otro producto, continúa siendo muy utilizado por diversas dependencias de la administración pública federal –e incluso estatal– con recursos derivados de la

[1] En el segundo registro sobresale la participación de Rosario Castellanos, Gastón García Cantú y Fernando Espejo en la elaboración del guión, así como de Nacho López en la filmación del documental. Tomado de *Guía general del Centro de Investigación, Información y Documentación de los Pueblos Indígenas de México*, INI, 2003.



Fotografía 2
Hombre sentado tocando tambor.
Santa Catarina, Jalisco.
Fotógrafo: Carl Lumholtz, 1895.
D.R. Carl Lumholtz, 1895 / Museo Americano de Historia Natural de Nueva York / Fototeca Nacho López, CDI.

partida "gastos de comunicación social".[2] "Por fortuna" (y subrayo el carácter irónico, de ahí las comillas) hoy en día ya se presentan, al menos, indígenas reales y, además, se le ha agregado el uso de lenguas indígenas en la locución o en los subtítulos como un ingrediente que le pretende otorgar "autenticidad" al mensaje televisivo.

Si bien el tema de la imagen en movimiento no es central para este libro, quise mencionarlo para dejar constancia que el video se destina cada vez más para anunciar los logros de los programas sociales que emprenden los diferentes gobiernos (la mayor parte del gasto en comunicación social se destina a la televisión). Esto se debe a que un material de esta naturaleza, desde la óptica del emisor, permite "anclar" mejor la intencionalidad del mensaje, pues se controla la imagen y el audio, dejando muy poco a la interpretación.

Lo anterior no sucede para nada con la fotografía la cual, por su carácter polisémico, puede expresar múltiples significados en los que se entremezclan la intencionalidad del emisor (institución o gobierno), pero también las miradas del ejecutor (fotógrafo) y en ocasiones las del fotografiado.

Por lo anterior, en el presente artículo abordaremos el tema bajo dos miradas: la gubernamental y la del fotógrafo; también haremos una pequeña digresión sobre la mirada del fotografiado.

En este último sentido destaca el trabajo del noruego Carl Lumholtz de fines del siglo XIX y principios del XX, cuyas fotografías, más allá de su interés científico y antropométrico para la época, resultaron ser de una gran belleza y calidad técnica. Asimismo tienen la cualidad de permitir asomarnos –incluso un siglo después– al alma del fotografiado captada a través de una mirada, un gesto o una actitud. La fotografía se convierte en un instrumento de ida y vuelta pues permite al espectador ir más allá de la imagen misma y adentrarse un poco en ese mundo desconocido y misterioso que es el espíritu de un ser humano (fotografía 2).

[2] Es interesante mencionar que la Coordinación de Imagen y Opinión Pública de la Presidencia de la República controla prácticamente la forma y el contenido de los mensajes a difundir por todo el conjunto de las dependencias del Gobierno Federal a través de cualquier medio de comunicación que se trate (prensa, televisión, radio, internet, carteles, publicidad exterior, etcétera). De no contar con su aprobación es imposible continuar el trámite ante la Secretaría de Gobernación para producir, transmitir o publicar un mensaje. La Secretaría de Gobernación es la que lleva el control de todas estas acciones, pero el contenido y enfoque ideológico lo determina esa oficina. Disposición establecida a partir del sexenio anterior.

A manera de hipótesis podríamos suponer que este trabajo de Lumholtz generó una corriente, un estilo fotográfico que caracterizó en lo general el tratamiento fotográfico indígena del siglo XX.

En todo caso, los fotógrafos del mundo indígena –ya sea adscritos a una institución o independientes– se han destacado por no desarrollar un trabajo casual de documentación como podría ser la tarea de las oficinas de comunicación social, sino por el esmero y cuidado en los diferentes aspectos estéticos de su labor. Incluso, durante mucho tiempo, y a pesar del auge del color, prevaleció el blanco y negro porque representa un mayor dominio técnico y capacidad artística del fotógrafo. Este estilo se convirtió también en un toque distintivo del trabajo desarrollado por el Archivo Etnográfico Audiovisual.

La predominancia del blanco y negro es interesante si consideramos el magnífico colorido que enmarca la vida de casi cualquier pueblo indígena, y que ya hoy se refleja en un nuevo discurso fotográfico en el que es posible observar menos sumisión y una actitud más combativa, orgullosa de su ser indígena.

Mirada gubernamental

Entre las preocupaciones de los primeros gobiernos del México postrevolucionario estaban los indígenas, vistos como obstáculos para el desarrollo del país por su atraso, marginación, aislamiento y posición conservadora. "[…] la conclusión fue que los indígenas, a través de la educación y del progreso material, debían incorporarse a la nación mestiza, convertirse en mexicanos y adoptar los valores de la cultura nacional".[3]

Las diferencias culturales se percibían como un impedimento, como la causa del atraso. Por ello, hasta antes e incluso durante muchos años de operación del INI, prevaleció la educación como estrategia central.

[3] Arturo Warman, *Los indios mexicanos en el umbral del milenio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 33.

Si analizamos los organismos que antecedieron al INI es posible observar la predominancia del enfoque educativo: "el Departamento de Antropología de la Secretaría de Agricultura (1917); el Departamento de Educación y Cultura de la Secretaría de Educación Pública (1921); las "Casas del Pueblo" (1923); la Casa del Estudiante Indígena (1926), el Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas (1936) y, en la Secretaría de Educación, el Departamento de Educación Indígena (1937), el Instituto Nacional de Antropología e Historia (1938), la Dirección General de Asuntos Indígenas (1946) como dependencia de la Secretaría de Educación y el Instituto Nacional Indigenista (1948) y la Escuela Nacional de Antropología e Historia (1951)".[4]

Cuando se instaló el primer Centro Coordinador Indigenista Tzeltal Tzotzil en 1951, en San Cristóbal de las Casas, la situación –que, con seguridad, se repetía en otras entidades– era la siguiente: de las cincuenta y nueve escuelas en los once municipios del área inicial de trabajo, veinte correspondían a la zona tzeltal y nueve a la tzotzil; de ellas, catorce se ubicaban en las cabeceras municipales y sólo seis funcionaban en parajes indígenas.[5]

Evidentemente, esta situación reforzaba los planteamientos sobre el atraso de los indígenas y determinó el énfasis educativo de las primeras acciones indigenistas aunque se le añadió un carácter integral buscando el desarrollo de la comunidad. De ahí que en la configuración inicial de los Centros Coordinadores se contara en su organigrama con tres secciones: Salubridad, Educación y Agricultura, cada una con sus respectivos promotores cuya tarea primordial era enseñar a la población indígena diferentes aspectos relacionados con esos tres campos.

De aquella época existen fotografías de Alfonso Fabila (fotografías 3, 4 y 5) que muestran a estudiantes indígenas portando sus vestidos tradicionales.[6] Este elemento es sugestivo, pues se complementa con la actitud de los niños en la escuela, la cual

[4] Tomado de Carlos Zolla *et al., Los pueblos indígenas de México. 100 preguntas,* Programa Universitario México Multicultural, UNAM, 2004.

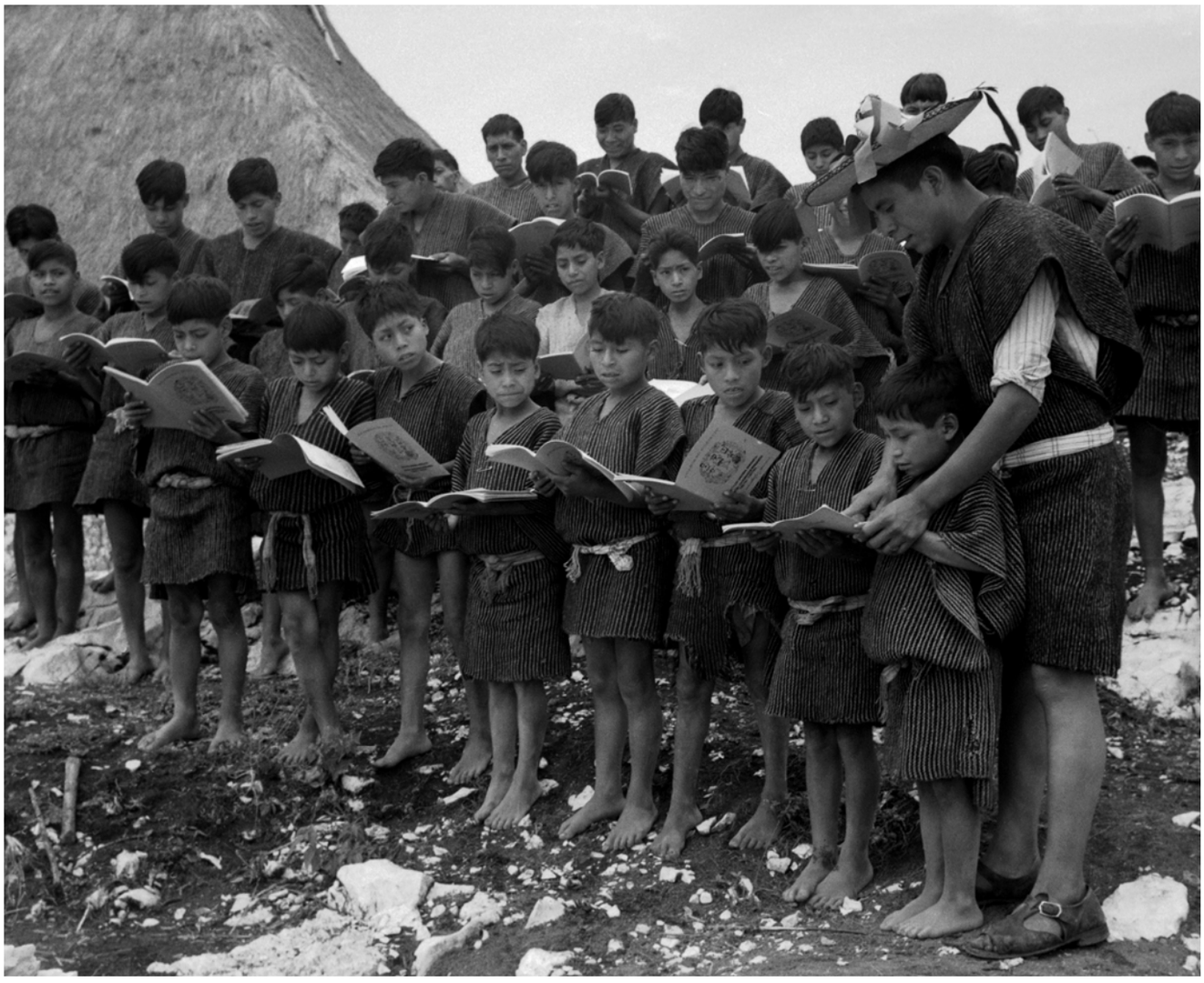
[5] Tomado de Agustín Romano, *Historia evaluativa del Centro Coordinador Indigenista Tzeltal-Tzotzil*, vol. 1, 2002, p. 317.

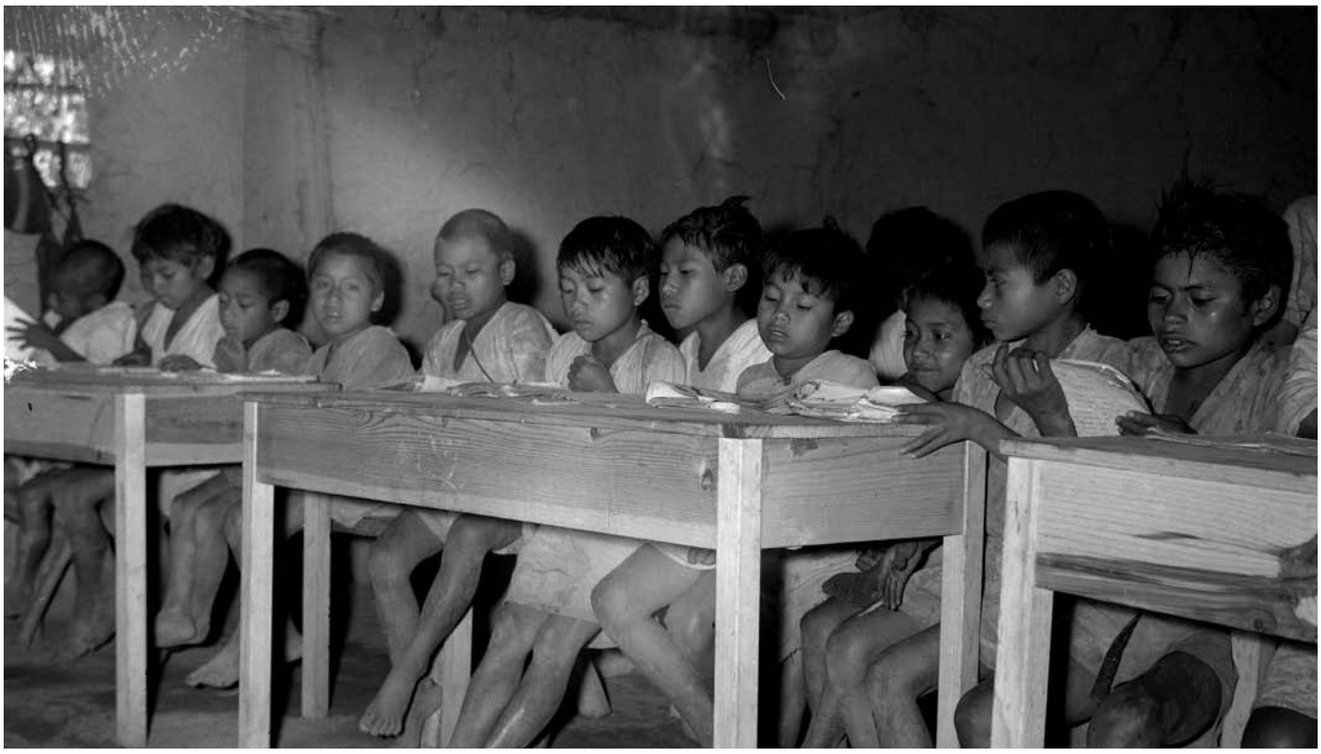
[6] La ficha catalográfica –proporcionada por la fototeca Nacho López de la CDI– de las fotografías de Alfonso Fabila referidas a Chiapas señalan como fecha aproximada 1935, en tanto que la imagen muestra una mesa grabada con las siglas del Instituto Nacional Indigenista, por lo que seguramente datan de años posteriores a 1950, por lo menos las relativas a esa entidad federativa.

denota seriedad, atención y, en consecuencia, dedicación y empeño por aprender una cultura que, sabemos, era diferente. Estamos pues ante la imagen de dos culturas que se encuentran.

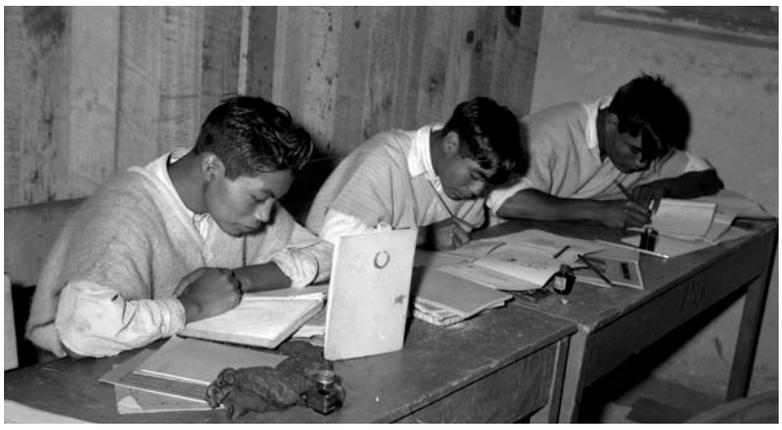
La diferencia entre estas fotografías de Alfonso Fabila y otra de niños indígenas rarámuri tomada por Teúl Moyrón (fotografía 6) 40 años después, en 1990, es prácticamente nula. Se mantiene la misma actitud de los niños estudiando con tesón, interrumpidos sólo por la mirada del fotógrafo. Quizá en ambos casos se refleja la actitud propia de cualquier infante, ávido por conocer el mundo o bien, ¿por qué no?, obligado a estudiar en la escuela.

Fotografía 3
Maestro rural reunido con indígenas.
Altos de Chiapas, Chiapas.
Fotógrafo: Alfonso Fabila, 1935.
Fototeca Nacho López, CDI.



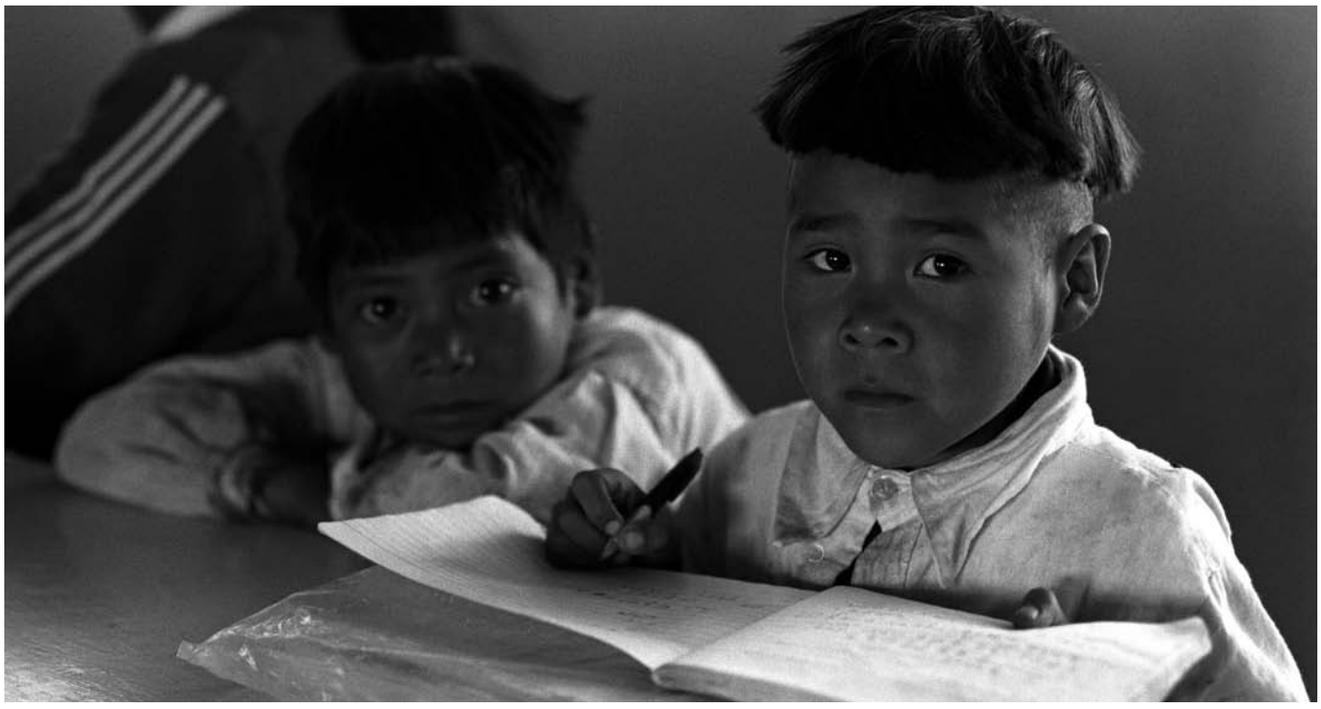


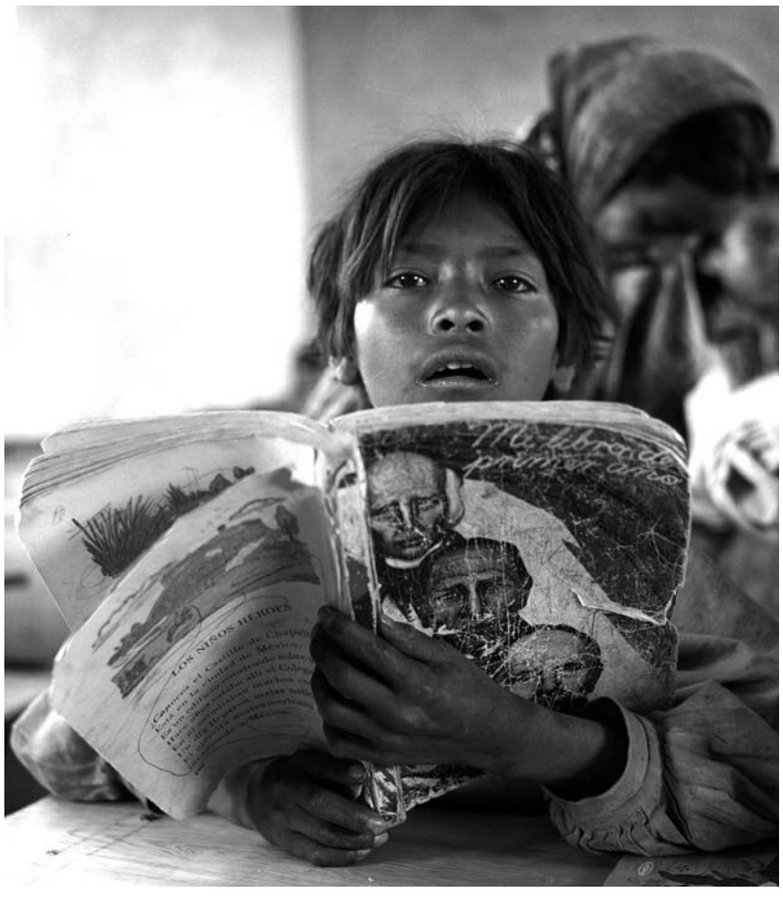
Fotografía 4
Niños indígenas en un salón de clases.
Altos de Chiapas, Chiapas.
Fotógrafo: Alfonso Fabila, 1935.
Fototeca Nacho López, CDI.



Fotografía 5
Niños estudiando en un salón de clases.
Altos de Chiapas, Chiapas.
Fotógrafo: Alfonso Fabila, 1935.
Fototeca Nacho López, CDI.

Una fotografía que resulta emblemática es la fotografía 7 tomada por Julio de la Fuente, en 1950, y en la que podemos apreciar la mirada retadora de un niño zapoteco con su libro de texto gratuito de primero de primaria. Libro usado en demasía, maltratado, deshojado, pero en el que se aprecian los próceres de la Independencia en la portada. Libro cuyo contenido en aquella época estaba alejado de cualquier orientación bilingüe y, sobre todo, de la intercultural. Tal vez de ahí la mirada desafiante y casi combativa del niño.





Fotografía 6
Tarahumaras.
Panalchí, Chihuahua.
Fotógrafo: Teúl Moyrón, 1990.
Fototeca Nacho López, CDI.

Fotografía 7
Escuela Primaria.
Sierra Tarahumara, Chihuahua.
Fotógrafo: Julio de la Fuente, 1940.
Fototeca Nacho López, CDI.

Fotografía 8
Teatro Petul.
Tenejapa, Chiapas.
Fotógrafo: Nacho López, 1950.
Fototeca Nacho López, CDI.

De los primeros años del indigenismo hay varias imágenes significativas que testifican algunas acciones relevantes llevadas a cabo, siempre en el terreno educativo (fotografía 8). Éste es el caso de una imagen captada por Nacho López en los años cincuenta, la cual muestra a un grupo importante de adultos observando el teatro Petul.

En las obras de teatro que se presentaban en aquella época, el personaje principal "Petul" (Pedro), progresista, comprensivo e innovador, se

contraponía con otro personaje "Xun" (Juan), conservador y derrotista. Este mecanismo servía de vehículo para transmitir la nueva ideología indigenista. Los indígenas, sorprendidos e interesados, como deja ver la imagen, fácilmente se dejaban llevar por las historias.

> Se observó entonces la necesidad de que, antes de la visita a un determinado lugar, se tuviera un conocimiento previo de los problemas que se presentaban en el mismo y quiénes eran las personas que se oponían a la labor del Centro. Así, aprovechando el texto preparado, se les llamaba por su nombre, sorprendiéndolas, y se les interrogaba sobre el porqué de su oposición a los proyectos y campañas del Centro, y rebatiendo sus argumentos.[7]

En el trabajo fotográfico de los primeros años del INI destacan acciones de incorporación del indígena al mundo occidental (fotografías 9 y 10). En el *corpus* seleccionado es posible contemplar a un grupo de rarámuris y otro probable de chamulas jugando basquetbol, éstos últimos con una camiseta "orgullosamente" INI-Internado. También registra el INI en imágenes a chamulas rompiendo la piñata (tradición ajena); a otros más cortándose el pelo o escuchando la plática de un técnico y también con la bandera nacional. Actividades de variada índole que respondían a las directrices y postulados de aquella época tendientes a instrumentar medidas integrales que, al decir de Gonzalo Aguirre Beltrán en 1953, permitieran resolver el problema social de "una población sumida en la miseria, la enfermedad y la ignorancia".[8]

Sin embargo, las fotografías que predominan tienen un carácter más etnográfico pues, a mi juicio, respondían al interés de apoyar la investigación antropológica y documentar aquellos aspectos que, en aquel entonces, otorgaban la identidad étnica a los pueblos: fiestas, ceremonias religiosas, rituales, actividades artesanales, diseños, etcétera. Esta forma de documentación fue tal vez más sistemática a partir de la creación del Archivo Etnográfico Audiovisual en

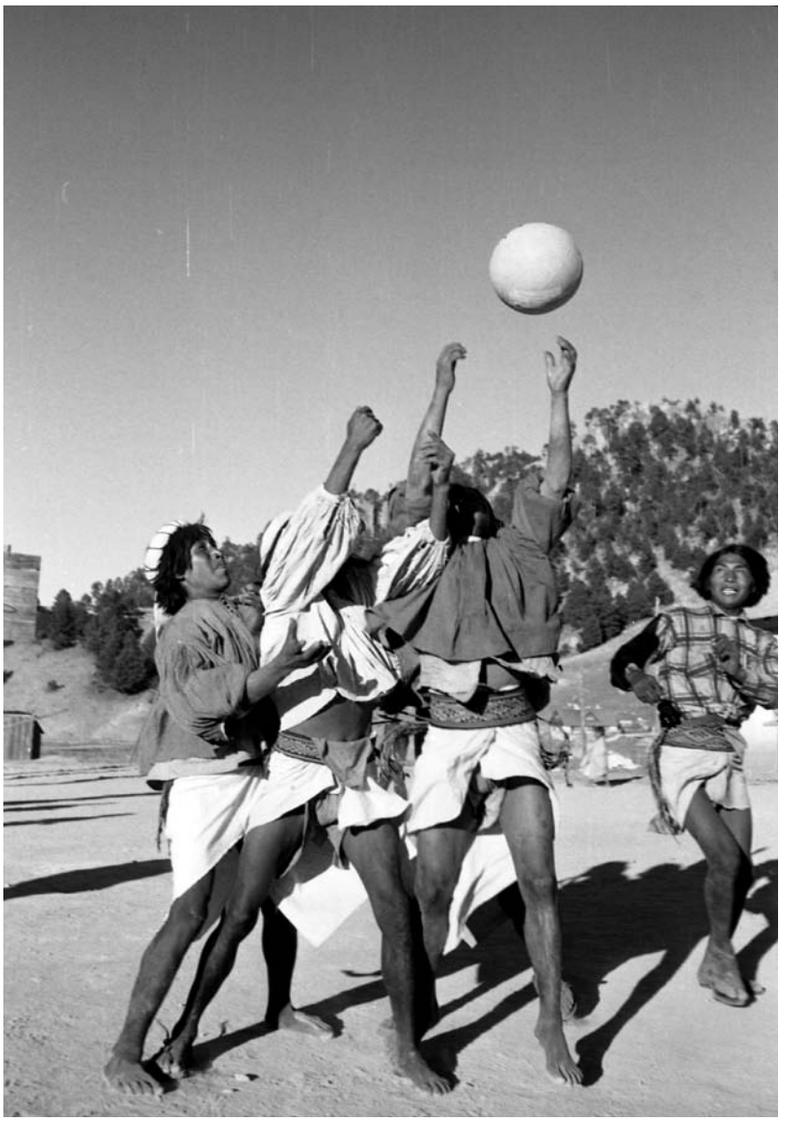
Fotografía 9
Tzeltal-Tzotzil.
Altos de Chiapas, Chiapas.
Fotógrafo: Nacho López, 1950.
Fototeca Nacho López, CDI.

[7] Tomado de Agustín Romano, *ibid.*, p. 361.

[8] Agustín Romano, *ibidem*, p. 213.

http://www.cdi.gob.mx

http://www.cdi.gob.mx



1977 como parte de "una política orientada al fortalecimiento de la conciencia nacional a través del respeto al pluralismo étnico".[9]

Con el tiempo, los recursos asignados al INI para impulsar programas de desarrollo se incrementaron, aunque siempre de manera exigua y, en consecuencia, también las acciones emprendidas en esta materia. En algunos sexenios este aumento fue significativo como cuando se creó, en 1977, la Coordinación General del Plan Nacional de Zonas Deprimidas y Grupos Marginados (Coplamar); o el Programa Nacional de Solidaridad en 1988. Empero,

Fotografía 10
Tarahumaras.
Sierra Tarahumara, Chihuahua.
Anónimo, 1950.
Fototeca Nacho López, CDI.

[9] Instituto Nacional Indigenista, *Manual de Organización del Archivo Etnográfico Audiovisual*, México, 1982. Tomado de *Guía general del Centro de Investigación, Información y Documentación de los Pueblos Indígenas de México*, INI, 2003.

sabemos que el incremento en los recursos no significa continuidad, por lo que el énfasis en las acciones desarrolladas cambia a partir de las políticas que se instrumentan en cada periodo de gobierno.

Bajo esta perspectiva me pareció interesante retomar imágenes de dos publicaciones, una de ellas realizada por el INI y otra por la CDI, relativas a las memorias institucionales. Lo anterior porque, tratándose de un recuento de logros (como son todos los documentos de este tipo), se presentan imágenes con una intencionalidad muy clara en términos del enfoque político que se trabajó en esos periodos.

La primera publicación es la memoria correspondiente al periodo del Instituto Nacional Indigenista 1989-1994. Sus imágenes son escasas (nueve), prácticamente una por capítulo, pero llama la atención que todas ellas –salvo una referida a medicina tradicional– muestran a indígenas realizando tareas relacionadas con proyectos productivos: apicultura, pesca, apoyo a la producción y comercialización de pimienta o vainilla, fabricación de ladrillos. Estas imágenes, a diferencia de las artísticas que predominaron durante más de treinta años del indigenismo, son a color aunque también de gran calidad visual. Dicha obra se llama precisamente así, *Instituto Nacional Indigenista 1989-1994.*

Un común denominador es que en esta época los personajes centrales han perdido su vestimenta tradicional. Situación que no es de sorprender por muchos factores, entre ellos el racismo y la discriminación sistemática y permanente que han sufrido los pueblos indígenas y que los han llevado al ocultamiento de la identidad, la vergüenza de su ser indio, o al decir de Guillermo Bonfil, a un proceso de desindianización muy grave.

Otro factor que influye radica en la carestía de los insumos y la laboriosidad que implica su manufactura. Para la mayoría de los indígenas el vestido tradicional se ha convertido casi en un

artículo de lujo por lo que sólo es utilizado en festejos importantes e, incluso, se solicita financiamiento oficial para su confección.

En esta serie de imágenes también llama la atención el no ver a personas sonrientes, pero sí trabajando. Se trata de testimonios fotográficos de proyectos productivos financiados por los Fondos Regionales de Solidaridad, el programa más importante para el INI en el periodo de referencia y cuyo objetivo central, en aquel entonces, fue incluir a los propios beneficiarios indígenas en el proceso de decisión sobre el uso y manejo de los recursos fiscales destinados a proyectos productivos, así como generar las condiciones de organización social para la producción a nivel regional.

Ubiquemos estas acciones en el marco del Programa Nacional de Solidaridad impulsado directamente por el Presidente en turno, Carlos Salinas de Gortari, y cuyos objetivos eran, entre otros, "mejorar las condiciones de vida de los grupos campesinos, indígenas y colonos populares, así como, promover el desarrollo regional equilibrado y crear las condiciones para el mejoramiento productivo de los niveles de vida de la población".[10]

Lo anterior también en un momento en el que, pese al atraso histórico en el campo, se impulsó la firma del Tratado Trilateral de Libre Comercio (TLC). En consecuencia, y como señala la misma publicación: "la política de modernización del campo tuvo por objetivo central contribuir a incrementar la producción y la productividad en el campo para avanzar hacia la competitividad en el libre mercado".[11]

En 1994 se concretó el TLC, pero también estalló el movimiento zapatista contradiciendo, de manera abrupta en los hechos, el discurso político triunfalista del momento y del cual estas imágenes formaron parte.

Las fotografías de ese periodo contrastan con las más recientes publicadas en *Una nueva relación con los pueblos indígenas. Memoria de la política pública para el desarrollo de los pueblos*

[10] *Programa Nacional de Solidaridad,* 1992, p. 28.

[11] *Instituto Nacional Indigenista.* 1989-1994. México, 1994, p. 95.

http://www.cdi.gob.mx

indígenas 2001-2006. En esta publicación hay abundantes imágenes, sobre todo de obras espectaculares de infraestructura básica –particularmente caminos, puentes, electrificación y sistemas de agua potable–, así como de personas sonrientes, contentas y satisfechas con los logros obtenidos a través de diversos proyectos que van desde la tienda de abarrotes, hasta otros sorprendentes por su belleza como es el caso de las instalaciones de centros ecoturísticos.

En esta etapa de la vida nacional el uso de la vestimenta tradicional se ha perdido aún más; aunque, de igual forma, todavía se pueden observar imágenes de proyectos promovidos para la recuperación o fortalecimiento de algunas tradiciones (música, artesanía, rescate de cuexcomates, etcétera).

En el gran cúmulo de imágenes presentadas en esta publicación es interesante observar que prevalece la percepción de progreso y bienestar. Parecería que en esos seis años se hubiera abatido la pobreza de manera drástica. Sorprende pensar que en ese mismo periodo la emigración indígena se haya incrementado notablemente.

La intencionalidad de esa memoria fue la de no representar al indígena de forma lastimera y lastimosa, sino todo lo contrario. Se buscó mostrar la imagen del indígena moderno, emprendedor, que trabaja, capaz de operar proyectos complejos como son los de ecoturismo.

Al hacer un balance del contenido de las imágenes destaca la inversión del gobierno en infraestructura básica. La construcción de estas obras, a través del Programa de Infraestructura Básica para la Atención de los Pueblos Indígenas, fue una estrategia prioritaria en los últimos años del sexenio anterior y, al parecer, también del presente puesto que los recursos destinados a este rubro se duplicaron en 2007 y se han sostenido en el monto desde aquel entonces.[12]

En resumen podríamos señalar que la mirada institucional respecto a los programas sociales destinados a indígenas mues-

[12] Política que ha sido cuestionada por algunos analistas al señalar que si bien las obras de infraestructura como los caminos son necesarias porque son resultado de demandas ancestrales de la población indígena, también lo es el impulso de actividades productivas que promuevan la creación de empleos permanentes, generen excedentes y permitan a la población indígena vivir con mejores condiciones y calidad de vida. Los recursos para este segundo fin continúan siendo limitados.

tra, con diferentes enfoques, resultados satisfactorios, de avance que, sin lugar a dudas, contrastan con los datos del enorme rezago en el que todavía se encuentra este sector de la población a pesar de tantos sexenios exitosos cuyo propósito –repetido hasta el cansancio y casi con las mismas palabras– ha sido el "saldar la deuda histórica con los pueblos indígenas".

La mirada de los fotógrafos

Esa deuda histórica sí es captada y exhibida a través de la mirada de los fotógrafos, muchos de ellos independientes, pero otros trabajando para el propio Instituto Nacional Indigenista.

Al pasar los años llama la atención el *leit motif*" de imágenes que se repiten en diversas épocas como si el tiempo no hubiera transcurrido (ni tampoco los programas de desarrollo): diversas actividades en los mercados, mujeres echando las tortillas, comales con tortillas infladas, mujeres trabajando con su telar de cintura, artesanos de diversa índole.

Lamentablemente es difícil apreciar el impacto de los programas sociales cuando contrastamos una imagen como la captada por Julio de la Fuente, quien en 1950 muestra a "niñas indígenas, zapotecas, que cargan leña" (fotografía 11) con aquélla de Pedro Tzontémoc, quien cuarenta y cuatro años después, en 1994, presenta a "niños, mixtecos, arando la tierra con yunta de animales" (fotografía 12). Ambas fotografías provenientes de la Fototeca Nacho López de la cdi, de la serie indígenas con el tema trabajo infantil, por cierto muy abundante.

De igual forma, entre 1950 y 1960 Juan Rulfo tomó la fotografía "Barbechando la tierra 3", en la que presenta a varias mujeres trabajando en una ladera y se adivina una labor dura; en 1995, Luis Arturo García Llampallas nos muestra

Fotografía 11
Niñas indígenas, zapotecas, que cargan leña.
Sierra Norte, Oaxaca.
Fotógrafo: Julio de la Fuente, 1940.
Fototeca Nacho López, CDI.

Fotografía 12
Niños, mixtecos, arando la tierra con yunta de animales.
El Cardonal, Hidalgo.
Fotógrafo: Pedro Tzontémoc, 1994.
Fototeca Nacho López, CDI.

Fotografía 13
El corte 2.
Tlatizapán, Morelos.
Fotógrafo: Arturo García Llampallas, 1995.
Fototeca Nacho López, CDI.

a una mujer jornalera cortando caña. La rudeza del trabajo, sus condiciones, no cambian. Como siempre, la mujer indígena continúa desarrollando trabajos sumamente pesados, además de hacerse cargo del hogar y los hijos (fotografía 13).

Un tema fotográfico que cada vez aparece con mayor frecuencia y fuerza –por ser ya ineludible– es el de la migración indígena. Aquellas fotografías de Alfonso Fabila o Nacho López en las que veíamos a niños estudiando, difieren ahora con las imágenes de niños abordando un autobús o desde la ventana del mismo con una mirada que ya no es tampoco la de aquel otro niño retador que levanta la vista del libro de texto de Primaria (fotografías 14 y 15).

Los más contemporáneos son niños que se enfrentan a la vida adulta de manera muy temprana, con un destino incierto como podemos suponer si tenemos en cuenta que de acuerdo con un estudio reciente sobre Trabajo infantil en México, realizado por el Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI), "alrededor de

3 millones de niños en México, en su mayoría indígenas, se enfrentan al trabajo diario en actividades agrícolas y mercados, y algunos son explotados sexualmente [...] 48.3% de la población menor de edad trabaja en el campo, 37.9% en comercios y servicios, mientras que 13.8% realiza actividades en la industria"[13] (fotografía 16).

En general, la mirada de los fotógrafos ha puesto de manifiesto –algunos quizá sin intención– el poco impacto de los programas sociales en las condiciones de vida de las comunidades indígenas. En la mayoría de las imágenes que tenemos, prácticamente de cualquier época, se trasluce la desnutrición, los pies descalzos, el hacinamiento, en otras palabras: la pobreza.

Fotografía 14
El regreso 2.
Tlatizapán, Morelos.
Fotógrafo: Arturo García Llampallas, 1995.
Fototeca Nacho López, CDI.

Fotografía 15
Desde la ventanilla del tren.
San Quintín, Ensenada, Baja California.
Fotógrafo: César Ramírez, 1994.
Fototeca Nacho López, CDI.

Sin embargo, dejaré el mejor comentario que conozco sobre la mirada del fotógrafo en la persona de Nacho López, maestro de muchos en esta materia: "Cuando la cámara es un enlace de amistad, de legítima inter-comunicación, el fotógrafo asume una gran responsabilidad y un compromiso que implica una posición crítica y de análisis. Con un previo bagaje de sólida información llegará a la comunidad indígena y tímidamente después de algún tiempo y pidiendo los permisos necesarios usará la cámara [...] A fuerza de observar las delicadas y sutiles reacciones, anticipándose al curso

[13] Andrea Merlos y Ricardo Gómez, "Alrededor de 3 millones de menores indígenas laboran en el agro: INEGI", *El Universal*, 13 de junio de 2007.

Fotografía 16
Mixteca.
San Quintín, Ensenada, Baja California.
Fotógrafo: César Ramírez, 1998.
Fototeca Nacho López, CDI.

de las tensiones y crisis, existirá la posibilidad de lograr un cuadro de experiencias nacionales, y por ende universales [...] La fotografía indigenista podrá servir mejor a la comunidad y quedará incluida entre las ... *obras que han contribuido a esclarecer conflictos, a reconocer las variadas formas de la dignidad, a profundizar las causas de una lucha, a acompañar el avance de un pueblo*".[14]

El enfoque que plantea Nacho López ha perdurado en el trabajo de muchos fotógrafos y, a partir del movimiento zapatista, se ha hecho más evidente. El tema indígena dejó de estar en la mesa de los "especialistas" y cobró mayor presencia en medios de comunicación, principalmente en periódicos y revistas de análisis. El contenido de la imagen se ha vuelto más político y de denuncia (fotografía 17).

Por último, una reflexión sobre la mirada del indígena captada por el fotógrafo. Se trata de miradas que el fotografiado dirige a la cámara y cuya profundidad es posible que nos hable de promesas incumplidas, desconfianza, incredulidad, pero también de orgullo. En

[14] Nacho López, "El indio en la fotografía", en *INI. 30 años después,* México, D.F., 1978, p. 331. La última cita en cursiva la toma Nacho López de la obra *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, de Mario Benedetti.

http://www.cdi.gob.mx

todo caso, sobre todo en las de los adultos, es posible apreciar que se establece una distancia con el fotógrafo. No es la misma mirada de los niños: ingenua y abierta. No. Ésta es distante y retadora, tal vez.

Es difícil descifrar una mirada captada por otro. Desconocemos las circunstancias que rodearon la toma de esa imagen en particular. La idea que aquí planteo es sólo una invitación para verla de frente

Fotografía 17
Mixe.
Ayutla, Oaxaca.
Fotógrafo: Nacho López, 1980.
Fototeca Nacho López, CDI.

y atreverse a entrar en ella. Quizá si los funcionarios públicos lo hicieran con más frecuencia los recursos destinados a los programas sociales y sus resultados serían otros (fotografías 18 y 19).

Reflexiones finales

En el tema que nos ocupa es necesario contextualizar la instrumentación de los programas sociales en las regiones indígenas. Más que hablar de programas exitosos o no, el fondo del problema está en la necesaria vinculación del crecimiento económico con el desarrollo social.

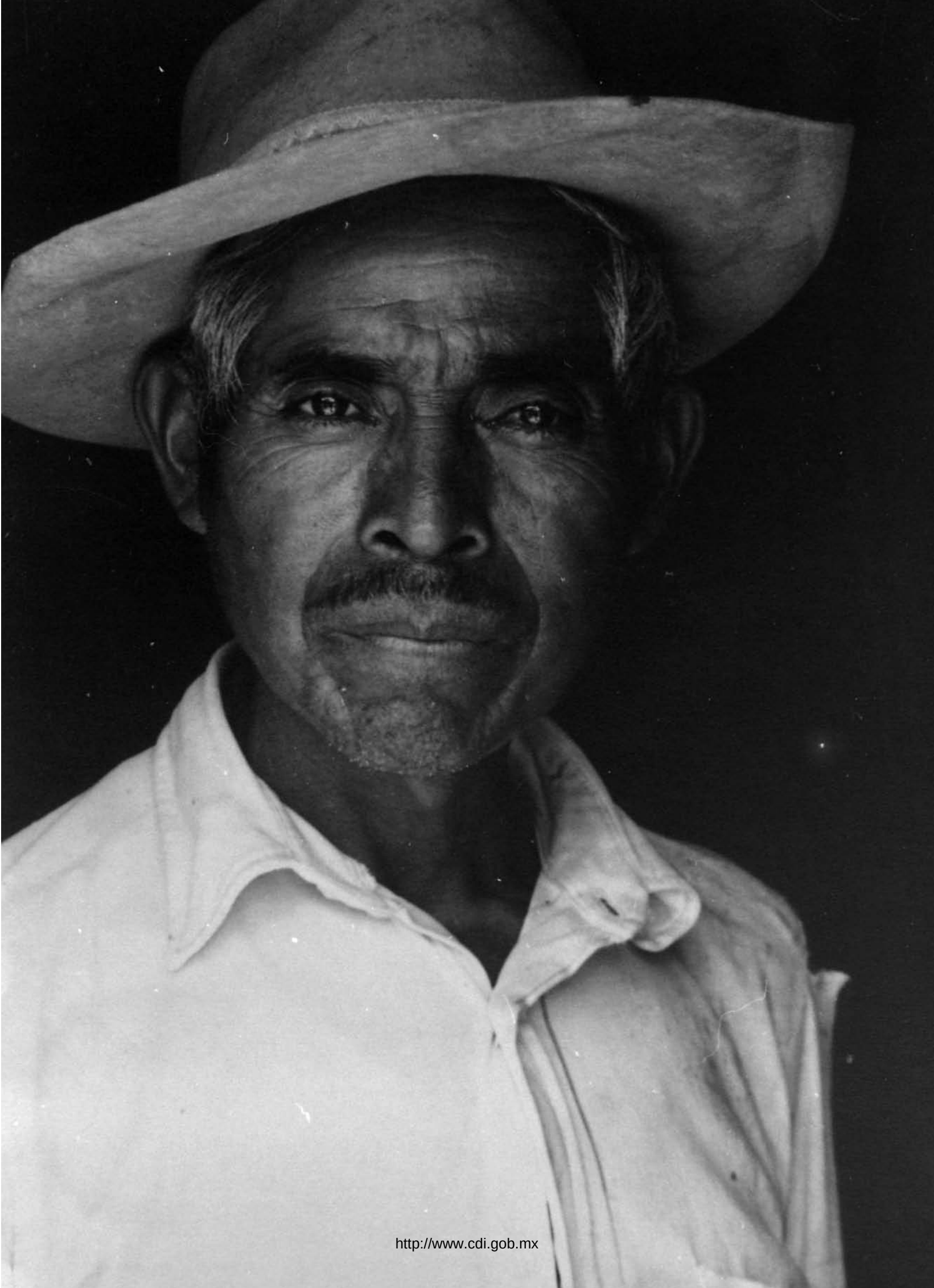
Si comparamos las condiciones que encontraron los primeros indigenistas en Chiapas, Oaxaca o Chihuahua, podemos afirmar que hay avances. En la actualidad se observa mayor presencia institucional en las regiones, existen clínicas en un número importante de regiones indígenas, así como escuelas, caminos. Sin embargo, los recursos destinados al desarrollo económico continúan siendo muy limitados o nulos. De hecho, la migración es producto de la falta de oportunidades en las regiones de exclusión. Como señala Arturo Warman (fotografía 20):

> El indigenismo mexicano en el siglo XX siempre fue más importante como discurso o definición ideológica que como acción pública. El programa indigenista, dotado con recursos institucionales y financieros, tuvo baja prioridad y poca importancia. Pero no fue intrascendente. Logró cambios importantes pero insuficientes para remontar la posición de los indígenas como el agregado más marginado, con mayores carencias y rezago en el país. Tampoco logró erradicar la discriminación y la segregación en contra de los indígenas aunque en algunas regiones pudo contenerla, acaso moderarla y modificarla.[15]

Así pues, lo cierto es que el presupuesto destinado al desarrollo integral de los pueblos indígenas ha sido precario, que la tarea se dejó en manos de una sola institución durante muchos años, por lo que los resultados fueron magros, y si bien la Constitución mexicana ya

Fotografía 18
Adulto II.
Oaxaca.
Fotógrafo: Carlos Blanco, 1988.
Fototeca Nacho López, CDI.

[15] Arturo Warman, *Los indios mexicanos en el umbral del milenio,* México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 34.



http://www.cdi.gob.mx

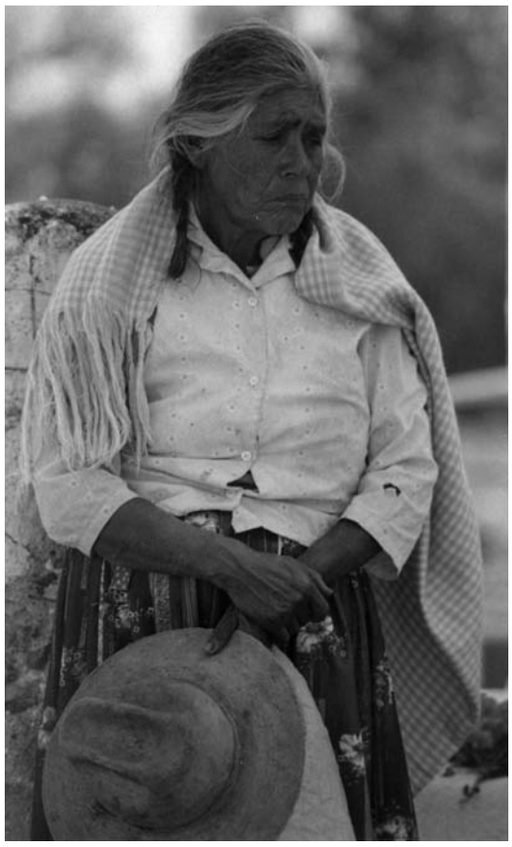
reconoce el carácter multicultural de la nación, la verdad es que esta condición todavía no se asume en el conjunto de la sociedad nacional.

Por desgracia, la idea de la incorporación del indígena al desarrollo nacional mediante el abandono de su identidad permanece vigente; de igual manera, la discriminación y el desprecio por sus culturas. Parecería ser que es menester olvidarse de todo ello para que, realmente, los indígenas puedan acceder a mejores condiciones de vida. Se continúa culpando a la diferencia cultural como causante del atraso y la marginación. Esto es muy grave.

Más grave aún que en el discurso político el concepto indígena se convierta en sinónimo de marginado, pobre y dependiente. Preocupa que en ciertos centros de decisión prevalezca la visión de siglos atrás y que los avances en materia del respeto y valoración de la pluriculturalidad –reconocida en la propia Constitución– se estén haciendo de lado.

Los programas sociales ya no pueden ser vistos como algo ajeno al desarrollo económico del país en general. Tampoco pueden estar alejados del respeto a la multiculturalidad, de los derechos indígenas (humanos y colectivos) y de otros elementos enraizados en la cultura particular de cada pueblo que deben contextualizar o dar forma a la estrategia de atención que se defina para las poblaciones indígenas conjuntamente con ellas.

En este sentido habrá que construir otro discurso fotográfico que dé mejor cuenta de la complejidad actual por la que atraviesa el mundo indígena. Ojalá que en este siglo XXI sea la mirada fotográfica del propio indígena, quien lo construya.



Fotografía 19
Un recuerdo de cada año.
Alfajayucán, Hidalgo.
Fotógrafo: Héctor Vázquez Valdivia, 1990.
Fototeca Nacho López, CDI.

Fotografía 20
Hacia la zafra I.
Tlatizapán, Morelos.
Fotógrafo: Arturo García Llampallas, 1995.
Fototeca Nacho López, CDI.

ARTURO SOTOMAYOR

DOS SEPULCROS EN BONAMPAK

http://www.cdi.gob.mx

Los últimos mayas

Andrés Medina

Fotografía 2
Grabado de Arturo Sotomayor, *ca.* 1945.
(Tomada de *Dos sepulcros en Bonampack,*
México, Ediciones Librería del Prado, *ca.*
1945.)

Introducción

Una imagen que permanece en el ambiente artístico y cultural de los años cuarenta y cincuenta en México es la de una enorme placa de piedra con el relieve de un sacerdote maya, junto a la cual posa un lacandón, mostrando la semejanza entre ambos perfiles. Es manifiesta la intención de señalar una relación que establece una continuidad entre los mayas del periodo clásico –de cuyo esplendor proceden las grandes ciudades, los registros calendáricos y astronómicos, la escritura y un bien definido estilo artístico– y los grupos lacandones que habitan la enorme extensión selvática del oriente de Chiapas, donde también se encuentran algunos de los más espectaculares testimonios arqueológicos dejados por los antiguos mayas.

La imagen difundida por el Servicio Postal Mexicano en la estampilla más usual en el correo aéreo fue también captada por varios fotógrafos que visitaron la Selva Lacandona, y recreada artísticamente por el pintor Raúl Anguiano y el escenógrafo Julio Prieto. La imagen sintetiza concepciones vigentes en las investigaciones arqueológicas, en la etnografía, en la política indigenista y en las corrientes artísticas relacionadas con el nacionalismo de esos años.

Haremos, pues, una breve referencia a las investigaciones sobre los mayas, en particular a las diversas interpretaciones sobre el llamado "misterio de los mayas", es decir, las explicaciones sobre las causas que provocaron el abandono de los grandes centros urbanos, ahora derruidos y cubiertos por una selva exuberante que los ha guardado durante siglos.

Este entorno de incertidumbre y fantasías es el que otorga un halo atractivo y de aventura a las situaciones a las que aquí nos referiremos.

En ese contexto, pues, adquiere relevancia el descubrimiento de las pinturas de Bonampak, acontecimiento que despertó enorme

* Todas las fotografías de este artículo, excepto la 1 y la 2, fueron tomadas de Gertrude Duby Blom, *Images of the Lacandon Rainforest,* México, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, 1999.

expectación, tanto por mostrarnos ese campo tan poco conocido entre las expresiones plásticas de los antiguos mayas, como por el hecho de que el hallazgo había sido posible gracias a que los lacandones habían conducido a un explorador y aventurero, quien lo difundió a nivel internacional, generando una avalancha de periodistas, meros curiosos, y diversas misiones científicas. Todos querían ver de cerca la ciudad arqueológica que albergaba el edificio de las pinturas y conocer a los mayas que habían guardado el secreto; ellos podían ser la clave para aclarar el misterio que rodea al llamado "colapso" de una antigua y esplendorosa civilización.

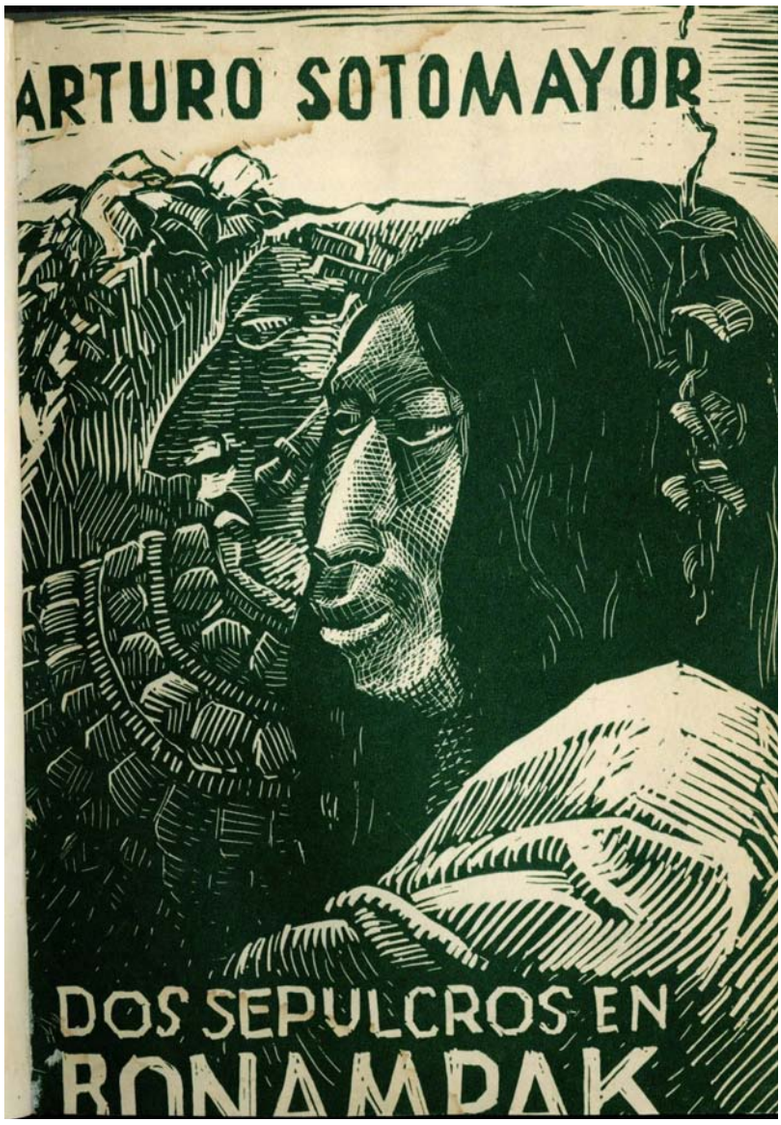
Mientras que los arqueólogos se dedicaron a estudiar la importancia del sitio para el conocimiento de la historia y la cultura de los mayas, los etnólogos se preguntaban acerca de la identidad de los lacandones: ¿eran efectivamente los descendientes de los antiguos constructores y habitantes de éstas ahora carcomidas ciudades? La primera reacción fue asumir su continuidad, como lo testifican las imágenes a que hemos hecho referencia; sin embargo, no se tenían los datos que lo confirmaran.

Por otro lado, había una enorme expectación por conocer las pinturas de Bonampak. Quienes las habían visto expresaban opiniones que las ubicaban entre los grandes descubrimientos de la arqueología mexicana; no estaba claro incluso el grado de conservación en el que se encontraban ni las posibilidades de su restauración y rescate.

Ante las grandes expectativas sobre las pinturas de Bonampak y de los lacandones, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) organiza una expedición conformada por artistas, científicos y periodistas, en mayo de 1949; sus repercusiones habrían de incidir significativamente en el medio cultural mexicano.

Por esos mismos años cuarenta, el gobierno del estado de Chiapas envió una misión con apoyos materiales y médicos a los lacandones, encabezada por la periodista y activista de

http://www.cdi.gob.mx



Fotografía 2
Grabado de Arturo Sotomayor, *ca.* 1945.
(Tomada de *Dos sepulcros en Bonampack,* México, Ediciones Librería del Prado, *ca.* 1945.)

origen suizo Gertrude Duby, quien asume desde ese entonces el compromiso de ayudar y proteger a los lacandones, de defender la Selva Lacandona y de contribuir a la conservación de los ricos testimonios arqueológicos sepultados en la selva.

En este escrito nos referiremos a la expedición mencionada y a la obra de Gertrude Duby, pero sobre todo queremos resaltar la importancia de su obra fotográfica, la cual se encuentra en un enorme acervo, al que pertenecen algunas de las más conocidas imágenes sobre los lacandones. La mirada de Gertrude constru-

ye y magnifica la concepción de que los lacandones son los herederos de la antigua civilización maya; paradójicamente, provoca con sus esfuerzos una cadena de acontecimientos que conducen a la transformación sustancial de los lacandones y a la desaparición de la cultura que mantenían hasta los años cuarenta.

El misterio de los mayas

La costumbre lacandona de realizar ofrendas en los derruidos edificios de las viejas ciudades mayas condujo a John L. Stephens –el explorador que realiza un extenso recorrido por Chiapas y Yucatán en la primera mitad del siglo XIX acompañado por el artista Catherwood– a la creencia de que en las profundidades de la selva se conservaba una ciudad viva, con toda su cultura y organización social (Villa Rojas, 1982); esta leyenda convoca desde entonces a los estudiosos para encontrarla.

Una de las más importantes investigaciones realizadas entre los lacandones es la de Alfred M. Tozzer, quien dedica cuatro temporadas de campo, entre 1902 y 1905, a llevar a una etnografía comparativa entre los mayas peninsulares y los lacandones; el hecho de que haya podido comunicarse en maya en ambas poblaciones revelaba la cercanía cultural entre unos y otros. Su libro es la primera etnografía sobre estos pueblos y una referencia fundamental para el estudio de la cultura de los lacandones. Posteriormente, Jacques Soustelle y su esposa Georgette visitan por primera vez y estudian a los lacandones, en 1932, con ocasionales y cortas visitas en años posteriores. Otros estudiosos, como Enrique Juan Palacios, Frans Blom, Howard F. Cline pasan también por la selva, con estancias cortas, dejando testimonio de sus experiencias y de su relación con estas aisladas y remotas poblaciones. Todos ellos dan cuenta de las particularidades de los lacandones, especialmente de su indumentaria y el pelo largo de los hombres, además del uso del arco y las flechas.

Fotografía 3
Bor en su casa.
Jataté, Chiapas.
Fotógrafa: Gertrude Duby, 1961.
Asociación Cultural Na Bolom A.C.

Había, pues, la esperanza de encontrar en la cultura de los lacandones la clave para conocer las causas del súbito abandono de las grandes ciudades de la selva, al final del periodo clásico, así como las pistas para el desciframiento de su escritura. Pero sobre todo resultaba fundamental establecer el vínculo que respaldara la continuidad de estos lacandones con los mayas de la época clásica. Era evidente para los estudiosos la semejanza de los rasgos físicos de las figuras humanas registradas en la plástica maya y aquellos otros de los lacandones; era también un fuerte argumento el que vivieran en la misma región, y el reconocimiento de que hablaran una variante dialectal del maya yucateco, respaldaba todo este cuadro.

Ciertamente, los lacandones eran agricultores que cultivaban el maíz por el sistema de roza, acompañado del complejo de cultivos que le otorgan una gran diversidad de productos alimenticios; asimismo desplegaban una intensa ritualidad que marcaba las etapas más importantes del ciclo anual, todo ello sin mostrar la influencia de la religiosidad cristiana ni de la cultura española.

http://www.cdi.gob.mx

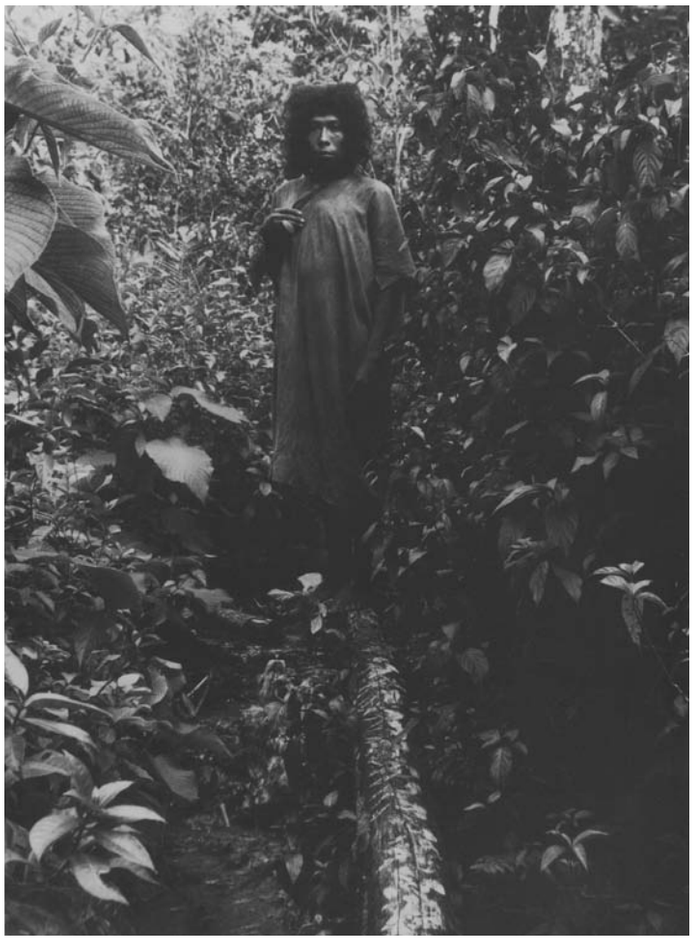
A todo esto había que añadir el gran aislamiento en que vivían, lejos de cualquier otra población, en una región de complicado acceso, sin caminos; la comunicación sólo se efectuaba por las vías fluviales, a través de los grandes y accidentados ríos que se unen al majestuoso Usumacinta.

Fotografía 4
Mateo Chan K'in con flecha y arco.
Najá, Chiapas.
Fotógrafa: Gertrude Duby, 1954.
Asociación Cultural Na Bolom A.C.

Fotografía 5
Haciendo flechas.
Jataté, Chiapas.
Fotógrafa: Gertrude Duby, 1948.
Asociación Cultural Na Bolom A.C.

La explotación de las maderas preciosas, primero, y de la resina con la que se prepara el chicle, después, se logra penetrar en la espesa vegetación selvática, en cuyo seno se instalan campamentos para los trabajadores; son las llamadas "monterías", cuyas condiciones de trabajo eran de extremo desgaste y dificultad, un infierno en el que muchos perecían.

Desde finales del siglo XIX y a lo largo de la primera mitad del siglo XX esta actividad en torno a las maderas preciosas y el chicle se extiende y penetra gradualmente en la selva; son los chicleros los primeros exploradores que se topan con las ruinas de las ciudades mayas, y son ellos los que con frecuencia servían de guía en las expediciones arqueológicas que recorren la selva. Pero quienes resultan jugar un papel decisivo en la adaptación



Fotografía 6
Chan k'in viejo.
Najá, Chiapas.
Fotógrafa: Gertrude Duby, *ca.* 1958.
Asociación Cultural Na Bolom A.C.

Fotografía 7
Lacandón Najá.
Najá, Chiapas.
Fotógrafa: Gertrude Duby, 1948.
Asociación Cultural Na Bolom A.C.

Fotografía 8
Fabricando una canoa. Grupo del norte.
Fotógrafa: Gertrude Duby.
Asociación Cultural Na Bolom A.C.

Fotografía 9
Mateo Chan K'in en canoa.
Najá, Chiapas.
Fotógrafa: Gertrude Duby, 1956.
Asociación Cultural Na Bolom A.C.

de los trabajadores a las difíciles situaciones de la selva son los lacandones, pues ellos les enseñan las técnicas necesarias para sobrevivir e intercambian alimentos por instrumentos metálicos, entre los que el machete y el hacha son de gran importancia para facilitar el duro trabajo agrícola en las condiciones de la selva.

Y es precisamente un ex chiclero, Carlos Frey, ciudadano estadounidense, quien guiado por un lacandón llega a Bonampak y admira las espléndidas pinturas que llenan los muros de las tres cámaras que componen el edificio principal del asentamiento. La noticia se difunde rápidamente y pronto provoca una gran expectación que trasciende el ámbito científico y alcanza los medios de difusión más amplios.

La expedición del Instituto Nacional de Bellas Artes

En la ciudad de México la noticia conmueve a los medios científicos y culturales. Eran los tiempos de una gran efervescencia en el campo de la antropología, pues se comenzaba un periodo de florecimiento de las investigaciones auspiciadas por el recién fundado Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), se formaba, asimismo, a las primeras generaciones de antropólogos profesionales –entre quienes los arqueólogos representaban un papel decisivo en la fundamentación de la concepción teórica sobre Mesoamérica– y en la Sociedad Mexicana de Antropología se reunía a los más destacados científicos, para la discusión de los problemas centrales de la antropología mexicana, en las mesas redondas organizadas por la Sociedad Mexicana de Antropología.

Por otra parte, se vivía también una etapa de enorme actividad artística en torno al nacionalismo mexicano, el cual asume un poderoso discurso a la consolidación del régimen de la Revolución mexicana, a partir de 1920. Se continuaban las pautas desarrolladas bajo el nacionalismo revolucionario del presidente Lázaro

Cárdenas; en la literatura Miguel Ángel Fernández publicaba, en 1941, su novela *Nayar*, en una línea que tenía como antecedentes los cuentos y novelas de Francisco Rojas González y la obra de Gregorio López y Fuentes, *El indio*, ganador del premio nacional de literatura en 1935. En el campo de la música eran difundidas las obras de Carlos Chávez, como su "Sinfonía india", y las de Silvestre Revueltas, "Redes" y "La noche de los mayas"; en tanto que en el cine Emilio "el Indio" Fernández imponía un estilo que desarrollaba los elementos del nacionalismo vigente. Otra de las figuras que desplegaba una intensa actividad en la cual se conjugaban el nacionalismo, la arqueología, la etnografía, la pintura, la danza y la museografía, era la de Miguel Covarrubias, cuyos trabajos se entraman profundamente con la cultura de esa época.

En ese ambiente nacionalista la noticia del descubrimiento de las pinturas murales de Bonampak entusiasma y anima a un grupo de artistas y funcionarios a organizar una expedición a la Selva Lacandona. Su misión era dar cuenta de la situación en que se encontraban las pinturas, tomar las primeras medidas para protegerlas, hacer una copia de ellas para darlas a conocer, entre otros objetivos. Así, la primera quincena de mayo de 1949 partió rumbo a la selva el grupo encabezado por Fernando Gamboa y Julio Prieto –museógrafo, el primero y escenógrafo, el segundo–, funcionarios del INBA; el jefe de campo era Carlos Frey, conocedor de la selva y de los lacandones; el arqueólogo Carlos Margáin era el especialista encargado de realizar la labor científica; otros integrantes eran los pintores Raúl Anguiano y Jorge Olvera, los fotógrafos Manuel Álvarez Bravo y Luis Morales, el arquitecto Alberto Arai, el grabador Franco L. Gómez, que se incorpora al grupo en Tuxtla Gutiérrez, el periodista Arturo Sotomayor, y varios técnicos más (Margain, 1951: 22).

El viaje a la selva resulta muy accidentado por las dificultades que implica el traslado y la instalación de un contingente muy numeroso para la elemental infraestructura existente; de los dos

http://www.cdi.gob.mx

aviones dispuestos, uno se descompuso y queda inmovilizado en la selva, con una parte de las provisiones y del equipo, eso hizo más complicado el traslado del grupo, así como la coordinación de los esfuerzos. Los momentos difíciles se acentúan y alcanzan una dimensión trágica con el accidente en el que mueren ahogados, en las aguas del río Lacanjá, Carlos Frey y Franco L. Gómez. Sin embargo, los logros de la expedición fueron importantes.

Fotografía 10
Pepe Castillo.
Monte Líbano, Panamá.
Fotógrafa: Gertrude Duby, 1943.
Asociación Cultural Na Bolom A.C.

Para nuestro propósito resultan valiosos los testimonios aportados por el arqueólogo y el periodista. Arturo Sotomayor da cuenta de su experiencia en un libro que reúne sus impresiones recabadas día a día, y que le sirven de base para sus reportajes que publica en un diario de la ciudad de México; ahí nos transmite su reacción frente al primer lacandón que saluda, Chan Kin Obregón:

> Muy de cerca vi la cabellera: áspera, ruda hirsuta; llena de basurillas provenientes de la selva; me pareció que debe ser como una coraza opuesta al medio y las alimañas; negrísima, enmarca un rostro que recuerda la cabeza del jaguar o del océlotl; rostro en el que los ojos son grandes, oblicuos, penetrantes y maliciosos. Después, en las jornadas por la selva y ante monolitos precolombinos, los rasgos del rostro de mi nuevo amigo proclamaron su estirpe maya,

> ennoblecidos por el milenio que ocultó sus trazos, realizados por los estetas mayas del siglo VI de nuestra era (Sotomayor, 1949: 30).

Por su parte, Carlos Margáin nos transmite sus vivencias personales en la expedición, pero también aporta sus reflexiones sobre la cultura y la identidad de los lacandones, así como su interpretación inicial sobre los testimonios ofrecidos por las construcciones y los registros calendáricos encontrados en Bonampak. Con respecto a los lacandones nos dice:

> Son seres en verdad extraordinarios: vida material dura, durísima y miserable; son, sin embargo, gente feliz; felices en verdad en este mundo donde no es tan fácil serlo (y a pesar de que sus hogares incluyen de tres a cinco esposas o *kikas*); carcomidos por enfermedades –que la civilización en forma de chicleros les ha llevado recientemente–, tienen una fortaleza muscular notable; habitan perdidos en la selva en condiciones materialmente primitivas y lo hacen a unos cuantos metros de distancia de las magníficas construcciones hechas por gente –antepasados suyos– que vivieron hace más de mil años en el mismo lugar. Cuando se aprecia que poseen un sentido ético de honradez y uno de hospitalidad, en formas desconocidas en nuestro mundo del siglo XX, las revelaciones siguen; y aumentan cuando nos damos cuenta de su extraordinario sentido del humor, expresado a medias palabras y por el idioma universal de la carcajada y la mímica (Margáin, 1951: 29).

Encuentra también la identidad entre los rostros: son "relieves que caminan y podemos tocar", anota; pero reafirma, sobre todo, la continuidad de los habitantes de las viejas ciudades mayas del periodo clásico y los actuales lacandones, para lo cual aduce las siguientes razones, basadas en las observaciones hechas sobre el terreno:

> Mencionaremos unas cuantas: 1ª: Desde luego, la innegable similitud somática, pues son en verdad *ídolos* mayas que caminan; 2ª: Sus cantos al tigre, animal de tan profundísima tradición arqueo-

Fotografía 11
Chan K'in viejo y su esposa Koh María en el campo.
Najá, Chiapas.
Fotógrafa: Gertrude Duby, 1976.
Asociación Cultural Na Bolom A.C.

lógica, no sólo en la zona maya sino casi en cualquier región aborigen; 3ª: Detalles de su comportamiento, reveladores de una actitud que, por brevedad, llamaremos simplemente *señorial*, en medio de su miseria (para nuestros citadinos conceptos) y *aparente* pobreza cultural; actitud que no es propia de gente de antecedentes culturales primitivos, sino sólo de aquella que proviene de grupos humanos de potencialidad cultural vigorosa; 4ª: La veneración que tienen por las ruinas arqueológicas, cerca de las cuales viven, expuesta ella en dos formas: a) colocación, con propósitos indudablemente religiosos, de cerámica ritual –hecha por ellos mismos– dentro de las ruinas; b) el cuidado que ponen –en cuanto está a su alcance– en evitar la destrucción de esas ruinas desde luego por ellos mismos, y, sobre todo –en lo poco que pueden–, por los extraños (o*p. cit.*, 59).

Con respecto a las pinturas de Bonampak, Margáin las considera una muestra extraordinaria del arte de los pueblos mesoamericanos, por su calidad estética, por sus características técnicas y

por transmitirnos escenas de la vida ceremonial y, de particular importancia, de las guerras entre los propios señoríos mayas, con lo cual se rechaza la suposición del pacifismo de las grandes sociedades del periodo clásico. Finalmente, a partir de sus observaciones y de la lectura de las fechas inscritas, hechas por otros especialistas, establece que corresponden a un periodo que va del año 751 al 830 de nuestra era (Margáin, 1951: 70).

La experiencia y los materiales reunidos en la expedición tienen también un espléndido resultado en la obra pictórica de Raúl Anguiano, quien realiza numerosos dibujos y pinturas en la que nos muestra el ambiente selvático y la belleza, primitiva y exótica, de los lacandones; de este acervo artístico destaca el retrato de Kayom Carranza junto al perfil del sacerdote maya de los relieves de Bonampak, que expresa plásticamente la condición de los lacandones como los descendientes directos de los antiguos mayas.

Fotografía 12
Tejiendo prenda con corteza de árbol.
Najá, Chiapas.
Fotógrafa: Gertrude Duby, 1958.
Asociación Cultural Na Bolom A.C.

Fotografía 13
Mateo Chan K'in y su hijo cerca de la escultura decapitada de Hachakyum.
Yaxchilán, Chiapas.
Fotógrafa: Gertrude Duby, 1974.
Asociación Cultural Na Bolom A.C.

http://www.cdi.gob.mx

Gertrude Duby y los lacandones

Nacida en Suiza y con un activismo político contra el fascismo, prisionera en un campo de concentración durante seis meses, exiliada en Estados Unidos, Gertrude Duby llega a México en 1943 con la bien definida intención de entrar en contacto con los lacandones para protegerlos y defender la selva; así, encabeza una misión del gobierno del estado de Chiapas en la densa espesura tropical de la selva, en la cual enfrenta enormes dificultades, pero recibe el apoyo de chicleros y finqueros con los que iniciará una relación amistosa que se prolongará durante cincuenta años, prácticamente hasta su muerte, en 1993.

Fotografía 14
Na Bor haciendo una canasta.
Jataté, Chiapas.
Fotógrafa: Gertrude Duby, 1961.
Asociación Cultural Na Bolom A.C.

Establece su residencia en San Cristóbal de Las Casas, donde vive con Frans Blom, arqueólogo danés con una vasta experiencia en la Selva Lacandona, desde 1922; conocedor, por tanto, de las condiciones extremas vigentes, así como de la situación que guarda la enorme riqueza arqueológica de los antiguos mayas, constituye un apoyo fundamental en los constantes recorridos y visitas realizados por "Trudy" –como era más conocida Gertrude– a lo largo de medio siglo. Su relación personal con los integrantes de los diferentes asentamientos le permite establecer vínculos profundos y apoyarlos en las vicisitudes provocadas por el aislamiento y la agresión constante de que son sujetos, por los chicleros y los aventureros que cruzan la selva. Con el paso del tiempo, Trudy se convierte en la mayor conocedora de la selva y de la cultura de los lacandones.

Aun cuando su interés inicial era proteger a los lacandones y a la selva, declarando que no se proponía realizar investigaciones antropológicas, su propia experiencia personal y el aprendizaje de sus costumbres le permiten profundizar sus observaciones y lograr un conocimiento íntimo de su situación, de tal suerte que publica en diferentes medios internacionales, tanto de divulgación como especializados, síntesis sobre la cultura y la historia de los lacandones. Por ejemplo, en la más importante enciclopedia en

lengua inglesa sobre los pueblos indios de México y Centroamérica (el *Handbook of Middle American Indians*), el capítulo sobre los lacandones es redactado por Gertrude y Frans Blom (1969).

Desde su llegada a la selva Trudy destaca la necesidad de realizar estudios entre los lacandones, para lo cual apunta cuatro razones

> 1º. Viven en el territorio del viejo imperio maya y todo indica que son los últimos descendientes de los constructores de las maravillosas ciudades en ruinas de Palenque, Yaxchilan, Toniná y muchas otras ruinas todavía no descritas con las que uno tropieza al andar por la selva de Chiapas, entre el caudaloso río Jatate y el majestuoso Usumacinta.
> 2º Por su propia historia de luchadores valientes en contra de la Conquista durante siglos.
> 3º Por su mentalidad, muy distinta de la de los otros indios, forjada en una libertad que nunca conoció dueños ni explotadores.
> 4º Porque son seres humanos, son mexicanos inteligentes y capaces de desarrollo (Duby, 1944: 40).

Fotografía 15
Chan K'in Bor orando en la casa de Dios.
Najá, Chiapas.
Fotógrafa: Gertrude Duby, 1956.
Asociación Cultural Na Bolom A.C.

La intensa actividad desplegada por Trudy pronto la convierte en "reina" de la selva y de los lacandones; asimismo, la casa de los Blom en San Cristóbal, conocida como Na Bolom, adquiere prestigio como centro de estudios por el creciente acervo bibliográfico especializado que reúnen y por ser un referente internacional para los estudiosos no sólo de la Selva Lacandona, sino también de los diversos pueblos mayas de Chiapas.

A partir de los años cincuenta se inicia un proceso de colonización de la selva auspiciado por el gobierno federal; comienzan a llegar contingentes campesinos de aquellas regiones del país con fuertes problemas agrarios, pero también los pueblos indios de los Altos de Chiapas empiezan a explorar las posibilidades de asentarse en el medio selvático. Ante esta situación, Trudy busca la manera de proteger a la selva y sus últimos mayas:

> Todo se está perdiendo. Los lacandones, mis amigos por 27 años, son víctimas de colonos invasores que han llegado para maltratarlos y destruirles sus propiedades. Desearía poder, sola, prevenir la destrucción bárbara e inútil que se está llevando a cabo, pero no es posible. Necesito ayuda. (…) Tenemos que proteger a los lacandones y otros grupos indígenas, los bosques y las valiosas ruinas mayas (en De Vos, 2002: 97).

La amistad cultivada con las viejas familias aristocráticas de San Cristóbal de las Casas le permite a Trudy acudir al doctor Manuel Velasco Suárez, durante su campaña para la gubernatura del estado de Chiapas, en 1970, y por ese mismo camino al candidato a la presidencia, Luis Echeverría; ellos visitan Na Bolom y escuchan las peticiones de ayuda para proteger a sus amigos lacandones y a la selva. La respuesta llegó pronto; el 26 de noviembre de 1971 el presidente expidió un decreto que creaba una reserva de más de 614 mil hectáreas, en la que solamente podrían vivir los 300 lacandones que había en esos años. Como apunta Jan de Vos: "Se trata, sin duda, de la medida

agraria más extravagante que Luis Echeverría tomó durante sus seis años en el poder (1970-1976) y es uno de los ejemplos más elocuentes de ese 'estilo personal de gobernar'…" (*op. cit.*: 98).

No se trataba, sin embargo, de una decisión gratuita y generosa, pues el costo a pagar se vería poco después, cuando el mismo presidente emitió un decreto (el 16 de marzo de 1974) por el cual se creaba una empresa estatal para la explotación de la madera, la Compañía Forestal de La Lacandona, S. A. (Cofolasa), cuyos directivos establecieron un contrato con los lacandones.

> El 27 de noviembre de 1974 los 'dueños de la selva' concedieron a Cofolasa la explotación, durante diez años, de 35 000 metros cúbicos de madera preciosa, o sea, 10 000 árboles, por año. Los derechos de monte que recibirían los lacandones por la concesión serían de 250 pesos por metro cúbico para caoba y cedro y de 50 pesos por metro cúbico para otras maderas tropicales. El 70% de estas regalías serían congeladas en un fondo común controlado por Nacional Financiera (Nafinsa) y administrado por el Fondo Nacional para el Fomento Ejidal (Fonade). El 30% restante sería distribuido entre los 66 jefes de familia lacandones por medio de pagos semestrales (*op. cit.*: 113).

Pronto diversas instituciones gubernamentales acudieron a la selva para llevar todo tipo de programas para "ayudar" a los lacandones; se trataba de succionar recursos del fondo reservado por diferentes medios. Las tiendas Conasupo que se instalaron en la selva tenían los más extravagantes productos: conservas, miel embotellada, latas de atún, entre otros, todo llevado por avión.

> Los lacandones, provistos de pesos, compraron y probaron todo. Varios alquilaron mano de obra ch'ol o tzeltal para la cosecha anual, que perdió pronto su tradicional diversificación ante la creciente oferta de Conasupo. Aún más perturbadora fue la introducción de plantas de café, colmenas, borregos, puercos, ganado vacuno

http://www.cdi.gob.mx

> y herramientas de carpintería, con el fin de introducir al grupo a la producción para el mercado regional y nacional (*op. cit.*: 113).

Ropa de procedencia industrial, rifles, aparatos de transistores y muchos otros productos fueron adquiridos; su vida cambiaba radicalmente, y aunque conservan mucho de su cultura tradicional, son víctimas de diferentes enfermedades, por lo que tienen que gastar mucho dinero para su curación; su dieta cambió también, reduciendo el consumo de proteínas de origen animal (*loc. cit.*). Conservan algunas de sus artesanías y su indumentaria para el consumo de un creciente turismo que llega por aire y tierra.

No deja de ser un tanto irónico que la implementación del decreto presidencial provocó innumerables problemas sociales y políticos, pues había numerosos asentamientos de tzeltales, tzotziles y choles en el área demarcada, los cuales realizaban trámites agrarios para legalizar su posesión; pero el decreto los convirtió en "invasores" y los amenazó con la expulsión. Diversas reacciones organizativas crecieron y se convirtieron en activos movimientos políticos, uno de los cuales eligió la lucha armada y, asociado con algunos contingentes guerrilleros que hacían labor proselitista en la selva, se levantó en armas el 1 de enero de 1994, como Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

Las fotografías de Trudy

Como varios de los trasterrados que llegaron a México en los años cuarenta, Gertrude Duby aprendió el manejo de la cámara, una vez instalada en el país;. Desde sus primeros contactos con los lacandones, y a lo largo de los cincuenta años en que mantuvo una estrecha relación con ellos, tomó una gran cantidad de fotografías, las cuales presentan, a diferencia de muchas otras tomadas en la región, una atmósfera de cotidianidad y de cercanía a su intimidad. Hay muchos retratos de aquéllos con los que tenía

mayor trato; en todos los casos consigna los nombres personales y el lugar donde fue hecha la toma. Hay en las fotografías tomadas por Trudy una evidente calidez, una mirada respetuosa y un marcado interés por subrayar las particularidades culturales de los lacandones en tanto herederos de la civilización maya.

Bien podemos decir que la obra fotográfica de Gertrude Duby sobre los lacandones constituye una valiosa y sólida contribución a la etnografía, pues no se trata de tomas aisladas u ocasionales, todas ellas se articulan a un discurso que nos remite a la cultura y a la historia de este pueblo, y se entraman de diferentes maneras con las publicaciones realizadas en diferentes medios del alcance nacional e internacional. Sus fotografías revelan también la precaria vida en la selva, los recursos diversos desplegados para adaptarse a las condiciones extremas del ambiente, con una densa vegetación ante la cual hay que abrirse paso con el machete, con ríos sinuosos, lagunas, cerros escarpados como obstáculo, pero también como proveedor de los recursos para la subsistencia.

La vida ceremonial también se registra en las fotografías, como las ofrendas a los dioses de la lluvia, cuando se usan los particulares incensarios que llevan un rostro, y cuando se marca la condición sagrada con lunares de achiote en la ropa, en el rostro y en la banda de fibra con que se rodea la cabeza.

El estilo cálido de Trudy contrasta notablemente con la fotografía etnográfica que se hacía en ese tiempo, en particular en el proyecto "México indígena" del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. Bajo la dirección del doctor Lucio Mendieta y Núñez se reunían datos etnográficos y materiales gráficos de todos los grupos indígenas del país para preparar una etnografía de México; el encargado de la fotografía era Raúl Estrada Díscua, apoyado por Enrique Hernández Morones. Con la intención de montar una exposición durante la celebración del Primer Congreso Indigenista Interamericano, realizado en Pátzcuaro en

abril de 1940, se procedió a organizar los materiales reunidos; sin embargo no se logró presentarla, pero se mantuvo el proyecto, y no fue sino hasta octubre de 1946 cuando se montó la exposición en el Palacio de Bellas Artes, de la ciudad de México. Con esto se contribuía a fortalecer el discurso nacionalista y, sobre todo, una política indigenista que mantuvo, en el sexenio del presidente Manuel Ávila Camacho, un perfil bajo; lo que contrastaba con el florecimiento de ese nacionalismo con tintes indigenista en la literatura, el cine, el teatro, la pintura, la música y la danza.

Esas mismas fotografías conforman su discurso antropológico en la *Etnografía de México* (Mendieta y Núñez, 1952), obra compuesta de monografías etnográficas por cada uno de los grupos indígenas del país, y muestran una mirada que se entreteje con el discurso evolucionista que domina la perspectiva teórica de las investigaciones que se hacen en México en la primera mitad del siglo XX. Las fotografías pretenden una objetividad centrada en los rostros y en los tipos físicos, en los individuos; en algunas tomas se usa una tela de fondo que esconde el paisaje o el entorno local; se hace posar a las personas de frente y de perfil, a la manera de las fichas de los archivos carcelarios y hospitalarios –estilo que se ha mantenido hasta la actualidad en las indagaciones policíacas– de finales del siglo XIX.

Cuarenta años después, en 1986, la exposición vuelve a ser montada en el mismo lugar, y después las fotos son publicadas en un formato que permite apreciarlas mejor. En ese volumen Guillermo Bonfil presenta un texto, "Los rostros verdaderos del México profundo", en el que, entre otros señalamientos, se refiere así al estilo de las fotos:

> Fotos para estudiar fenotipos, mujeres y hombres vistos como especímenes del género humano. Tal vez el sociólogo, el sicólogo o el médico querían encontrar en la comparación de los rasgos faciales la clave del ser indio y alguna explicación de sus capacidades y sus limitaciones, sus tendencias y sus inmovilidades, según la rígida tradición de la freno-

> logía entonces todavía con un hálito de vida. Hoy podemos verlas con otro mirar, con otra sensibilidad, desde otro tiempo (Bonfil, 1989: 32).

No todas las fotografías que hacían los antropólogos respondían a esta perspectiva positivista y naturalista; por una parte tenemos los magníficos materiales de Alfonso Fabila y de Julio de la Fuente, dos antropólogos con amplia experiencia de campo en las regiones indígenas y con una activa participación en los proyectos indigenistas del gobierno mexicano durante los años treinta y cuarenta. Por otro lado, aquéllas otras de Rosa Rolando y de Miguel Covarrubias, plenas de lirismo y vinculadas con el estilo característico del pintor y arqueólogo, del libro *Mexico South* (Covarrubias, 1946).

Las fotos de Trudy se relacionan más con las miradas de Walter Reuter, Ruth Lechuga y Bernice Kolko, hay una simpatía y un respeto hacia las personas retratadas; sin embargo, lo que les otorga la cualidad etnográfica no es porque se refieran a los pueblos indios, sino porque se insertan en un discurso específico, en el de una etnografía que busca reconocer y rescatar a los herederos de la civilización mesoamericana.

De hecho buena parte de la etnografía que domina las investigaciones mexicanas hasta 1970 está orientada al reconocimiento de aquellas características sociales y culturales que remitan al pasado mesoamericano, como lo muestran las concepciones museográficas desarrolladas por Miguel Covarrubias y plasmadas espléndidamente en el Museo Nacional de Antropología (construido en el sexenio de Adolfo López Mateos, e inaugurado en septiembre de 1964).

Reflexión final

Las pinturas de Bonampak son el inicio del descubrimiento del arte pictórico de los pueblos mesoamericanos, conocido ya en varias de sus manifestaciones, como en Teotihuacán; sin embar-

http://www.cdi.gob.mx

go, mantienen su importancia por la magnitud de su expresión –tres cámaras completamente cubiertas por los frescos– y por la referencia al esplendor de la vida ceremonial de la nobleza de los estados mayas. El misterio de su desaparición, como sistemas sociopolíticos complejos, continúa siendo un reto para las investigaciones antropológicas; la vieja hipótesis propuesta por Sylvanus Morley sobre el agotamiento de la tierra por los efectos del sistema de roza, como el que practicaban los lacandones cuando los visita Gertrude Duby y la expedición del INBA, ha sido desechada una vez que los agrónomos y los arqueólogos descubren la complejidad de los sistemas agrícolas desarrollados por los mayas en las condiciones ambientales de la selva tropi-

Fotografía 16
Bor frente a la casa de su Dios.
Najá, Chiapas.
Fotógrafa: Gertrude Duby, 1956.
Asociación Cultural Na Bolom A.C.

cal; persiste la explicación sociológica sobre una crisis política, pero no hay todavía la evidencia convincente que la respalde.

Las concepciones sobre la identidad de los lacandones ha cambiado también, pues diferentes autores han mostrado que ellos llegan en el siglo XVIII procedentes de la península de Yucatán, y se tiene como prueba la cercanía lingüística con el maya yucateco, algo evidente desde las investigaciones de Alfred Tozzer; otra prueba es uno de los nombres que usan para autodesignarse, *masewal*, término de origen nahua que también es empleado por los mayas peninsulares y remite a la condición de campesino. Cuando Carlos Margáin encuentra este dato le parece sorprendente y no encuentra una explicación cabal. Por su parte, Alfonso Villa Rojas (1954), conocedor profundo de la historia y la cultura de los pueblos mayenses, da noticias sobre un grupo maya peninsular, los quejaches, que emigra a la región tropical huyendo de la opresión de los colonizadores hispanos.

J. Eric Thompson (1942) es otro de los grandes mayistas que comienza a plantear la identidad de los antiguos lacandones como relacionada con los choles, y no con los peninsulares; no obstante, las investigaciones de Jan de Vos, en un extraordinario libro escrito con pasión –*La paz de Dios y del Rey: la conquista de la selva lacandona 1525-1821*–, muestran de manera contundente la filiación chol de los habitantes originales de la selva, llamados también lacandones, quienes son combatidos ferozmente por los españoles y, después son expulsados de la selva y conducidos a Guatemala, dejando entonces un gran vacío que será ocupado por grupos de campesinos mayas peninsulares, a los cuales se continuará llamado lacandones.

La ocupación original de las tierras bajas mayas tiene como una de sus evidencias la distribución de las lenguas choles: el chontal de Tabasco, el chortí de Honduras y Guatemala, y los choles propiamente dichos, del norte de Chiapas, todos ellos ubicados en la gran franja de territorio que está en la base de la península de Yucatán.

http://www.cdi.gob.mx

Estos pueblos controlaban los caminos y el comercio que cruzaban las selvas tropicales, así como las rutas marítimas que rodeaban la península, desde Acalán en Tabasco hasta el puerto de Nito en Honduras. Es decir, los mayas yucatecos estaban asentados en la mitad norte de la península y distantes de las costas; las haciendas fundadas por los colonizadores hispanos extienden su dominio hacia el sur y empujan a aquellos mayas, que huyen de la explotación y el sometimiento, hacia las profundidades de la Selva la Candona.

Por otra parte, en el campo del desciframiento de la escritura de los mayas es cada vez más evidente que la lengua a la que corresponden está vinculada con las lenguas choles, y no con el maya yucateco; sin embargo, es todavía una cuestión abierta y otros de los grandes retos de las investigaciones sobre los antiguos mayas. Es decir, la clave no está en la lengua que hablan los lacandones.

Lo que permanece como un poderoso testimonio de los lacandones que estudia la etnografía del siglo XX es la imagen construida por la mirada persistente y amorosa de Gertrude Duby, en el enorme acervo fotográfico que reúne durante los cincuenta años que convive con ellos. Estas imágenes trascienden su carácter estrictamente gráfico y artístico; son parte de un discurso que se entreteje para convertirse en una imagen etnográfica.

La calidad de tales imágenes, miradas fuera de su contexto discursivo, mantiene su condición de obras artísticas, y en ese sentido han sido ampliamente divulgadas, junto con otras fotografías de notables y reconocidos artistas de la lente; pero su calidad de documento histórico y etnográfico se constituye al entramarse con el texto del cual forma parte, como en los dos trabajos más importantes que escriben Gertrude Duby y Frans Blom, el libro *Los lacandones*

(Blom y Duby, 1955) y la monografía correspondiente del *Handbook of Middle American Indians* (Duby y Blom, 1969). La importancia de las contribuciones de Gertrude Duby al estudio de los lacandones, en particular, y de los pueblos mayas, en general, depende, en buena medida, de la configuración de una perspectiva teórica y metodológica que reconozca las especificidades de una etnografía que asume el entrelazamiento de texto e imagen en un discurso.

Bibliografía

Blom, Frans y Gertrude Duby, *La Selva Lacandona*, México, Editorial Cultura, 1955, 2 vols.

Bonfil, Guillermo, "Los rostros verdaderos del México profundo", en Díscua, R. y E. Hernández Morones, *Signos de identidad*, México, UNAM, 1989, pp. 32-41.

Cline, Howard, "Lore and Deities of the Lacandon Indians, Chiapas, Mexico", *Journal of American Folklore,* vol. 57, núm. 224: 107-115, New York, 1944.

Covarrubias, Miguel, *Mexico South, The Isthmus of Tehuantepec,* New York, Alfred A. Knopf, 1946.

De Vos, Jan, *La paz de Dios y del Rey: la conquista de la selva lacandona,* 1525-1821, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

_____, "El Lacandón: una introducción histórica", en Viqueira, J. P. y M. H. Ruz, editores, *Chiapas. Los rumbos de otra historia,* México, UNAM/CIESAS/CEMCA, 1997, pp. 332-361.

_____, *Una tierra para sembrar sueños. Historia reciente de la Selva Lacandona,* 1950-2000, México, CIESAS/Fondo de Cultura Económica, 2002.

Discua, Raúl F. y Enrique Hernández Morones, *Signos de identidad,* México, UNAM-Instituto de Investigaciones Sociales, 1989.

Duby, Gertrude, *Los lacandones, su pasado y su presente,* México, SEP (Biblioteca Enciclopédica Popular, 30), 1944.

____, "El estado actual de los Lacandones de Chiapas", *América Indígena,* vol. 19, núm. 4: 225-269, México, 1959.

____, *Chiapas indígena*, México, UNAM, 1961.

Duby, Gertrude y Frans Blom, "The Lacandon", en *Handbook of Middle American Indians*, vol. 7: 276-297, Austin, University of Texas Press, 1969.

Mendieta y Núñez, Lucio (coord.), *Etnografía de México. Síntesis monográficas,* México, UNAM-Instituto de Investigaciones Sociales, 1952.

Palacios, Enrique Juan, *En los confines de la Selva Lacandona*, México, SEP, 1928.

Sotomayor, Arturo, *Dos sepulcros en Bonampak,* México, Librería del Prado, 1949.

Soustelle, Jacques, *México, tierra india,* México, SEP (SepSetentas, 10), 1971.

Thompson, J. Eric S., "Sixteenth and Seventeenth Century Reports on the Chol Mayas", *American Anthropologist*, vol. 40, núm. 4, 584-604.

Tozzer, Alfred M., *Mayas y lacandones. Un estudio comparativo,* México, Instituto Nacional Indigenista, 1982.

Villa Rojas, Alfonso, "Los Quejaches", *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos* (XXV Aniversario de la Sociedad Mexicana de Antropología), México, 1954, pp. 97-117.

____, "Los Lacandones: su origen, costumbres y problemas vitales", *América Indígena*, vol. 27, núm. 1: 25-54, México, 1967.

____, "Prólogo", en Tozzer, A. M., *Mayas y lacandones. Un estudio comparativo*, México, INI, 1982.

http://www.cdi.gob.mx

Mara'Acame en mi memoria

Juan Francisco Urrusti

Fotografía 1
Tepú con sombrero de plumas.
San Miguel Huastita, Jalisco, 1982.
Imagen tomada de la película *Mara'Acame, cantador y curandero*, de Juan Francisco Urrusti.
Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz, CDI.

http://www.cdi.gob.mx

El contexto

La hechura de *Mara'Acame* presentó varios problemas, uno de los cuales fue, por supuesto y principalmente, el lingüístico: don Agustín Montoya de la Cruz, *Tepú*, no hablaba castellano, o casi. Y ninguno de los miembros del equipo de producción hablábamos el huichol. Rocío Echevarría lo entendía, por los años que ella había vivido en la sierra, pero no lo hablaba. Por todo ello, tuvimos claro desde el principio que debíamos tener entre nosotros a un huichol bilingüe que nos sirviera como intérprete. Ángel Carrillo fue nuestro traductor, y muy bueno, por cierto. También fue nuestro guía e intérprete en los viajes de investigación, previos al rodaje.

El problema grande ocurrió en el rodaje cuando *Tepú* le ordenó que participara en los rituales como violinista y le prohibió cualquier contacto con nosotros durante el rodaje. Le prohibió, incluso, que nos mirara…

Pero para hablar de *Mara'Acame*, de la película y su filmación, será preciso primero referirnos al contexto, traer a la memoria y recordar la época en que se realizó su producción.

Fotografía 1
Tepú con su mujer fumando de noche.
San Miguel Huastita, Jalisco, 1982.
Imagen tomada de la película *Mara'Acame, cantador y curandero*, de Juan Francisco Urrusti.
Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz, CDI.

El Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA) del Instituto Nacional Indigenista (INI) fue creado en 1976. Antes en el INI ya se habían realizado registros fílmicos en comunidades indígenas de varios estados, que servían como apoyo de investigaciones antropológicas, así como registros de algunas actividades del propio instituto (asuntos como el del doctor Alfonso Caso visitando una zona arqueológica o la inauguración del Centro Coordinador de San Cristóbal de las Casas). Con esos materiales nunca hubo el propósito de hacer películas para difusión al público.

Cuando llega a la presidencia José López Portillo se crean el Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS), el FONADAN, el FONART y muchas otras instituciones culturales, muy necesarias, que han resistido al paso destructor de los sexenios. Carmen Romano, esposa del Presidente, dirigía el FONAPAS, y ella dispuso que este fondo dotara de recursos suficientes al INI, en particular a las radios comunitarias indígenas –las que hoy están amenazadas por la "Ley Televisa"– y al Archivo Etnográfico Audiovisual. El director del INI era Ignacio Ovalle, quien nombró director del AEA al cineasta Juan Carlos Colín. Era la época del auge petrolero y, con generosos recursos, el INI emprendió un ambicioso proyecto de registro, documentación y difusión audiovisual de las culturas indígenas de México.

Con Juan Carlos Colín al frente del AEA continuaron haciéndose registros audiovisuales de toda índole (y más), pero con la novedad de que ahora además se harían, a partir de ellos, películas documentales. El propósito era difundir la riqueza de las culturas indígenas por los medios masivos de comunicación, como la televisión, para sensibilizar a la población no indígena y acercarla a esa realidad. Además de cine *etnográfico*, se hizo una fototeca con decenas de miles de fotografías, y una fonoteca que hoy es la más completa del país. Hay quien dice que Carmen Romano creó estas instituciones por mero capricho. Tal vez así haya sido, pero el hecho es que fue una magnífica promotora cultural, y que

en los subsecuentes gobiernos la política oficial tendió no sólo a no crear instituciones culturales, sino a desmantelar las existentes.

Originalmente se pretendía hacer registros audiovisuales de las 56 culturas indígenas de México. El objetivo no pudo cumplirse cabalmente, sin embargo, ésta fue la época de oro del INI, en la que se hicieron 31 películas que documentan la riqueza de algunas de las culturas, su vitalidad, así como los graves problemas que enfrentaban como resultado de políticas gubernamentales equívocas. Los proyectos se seleccionaban con base en su pertinencia y viabilidad. La prioridad eran los grupos que estaban aculturándose o integrándose al estrato más bajo de la sociedad "moderna".

Para muchos de nosotros, sobre todo para quienes éramos cineastas, era imprescindible trascender la idea del "registro". Sin dejar de lado una investigación y una metodología científica rigurosas, habría que, además, encontrar historias y contarlas *bien, es decir, bien cinematográfica (y éticamente) hablando.* Estábamos conscientes de que el cine no es sólo una forma de presentar una historia real, sino que también es una forma de *representarla*, de interpretarla.

El AEA era mucho más que un simple centro de producción audiovisual: era un equipo interdisciplinario en el que investigadores (antropólogos, historiadores, musicólogos, etcétera) y cineastas de manera conjunta proponían, seleccionaban y desarrollaban los proyectos audiovisuales, tanto los de cine y fotografía, como los de rescate etnomusicológico. No faltaban los choques entre investigadores y cineastas; por ello, los cineastas tuvimos que aprender a trabajar desde una perspectiva y metodología científicas, y los antropólogos e historiadores tuvieron que entender que hacer una película era algo muy diferente de, por ejemplo, una monografía o un texto escrito.

El Archivo Etnográfico era también, por eso, una especie de escuela: allí se proyectaban y analizaban películas con temáti-

ca indígena, se discutía apasionadamente sobre la manera en que "el indio" era representado en el cine nacional de las distintas épocas. También se estudiaron las visiones extranjeras y los documentales antropológicos clásicos que se podían conseguir.

En esa época no existía aún la posibilidad de las copias en video y las proyecciones se hacían en cine. En ese "cineclub" de los viernes por la noche recuerdo que vimos: *Tormenta sobre México* (Eisenstéin, 1933), *María Candelaria y La perla* (Emilio Fernández, 1944 y 1947, respectivamente), *The forgotten village* (Herbert Kline, 1941), *Ayautla* (José Rovirosa, 1972), *Alambrista* (Robert Young, 1977), *El norte* (Gregory Nava, 1983), *Redes* (Julio Bracho, Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, 1934), *Jornaleros* (Eduardo Maldonado, 1978), *Etnocidio: notas sobre el Mezquital* (Paul Leduc, 1977), etcétera, etcétera. Pero también vimos películas de la "India María", muy taquilleras entonces. Se proyectaban lo mismo películas de ficción que documentales.

Fotografía 3
Preparacion del altar.
San Miguel Huastita, Jalisco, 1982.
Realizador: Juan Francisco Urrusti.
Fototeca Nacho Lopez, CDI.

Gracias a las discusiones en torno a esas proyecciones, todos aprendimos, y a muchos nos quedó muy claro que la misión de las películas que hacíamos debía ser la de combatir los estereotipos de los indígenas impuestos por el cine y la televisión comerciales. Éstos eran denigrantes o, en el mejor de los casos, caricaturescos (recordemos a "Madaleno", "Chano y Chon", etcétera). Y si el indigenismo y el cine indigenista, desde la fundación del INI, se había propuesto la tarea de integrar a los indígenas a la sociedad mestiza –integrarlos incluso al precio de dejar que se perdieran sus raíces, sus lenguas, sus formas de organización social–. En adelante, el cine que haríamos tendría la dirección opuesta: sería para que la sociedad revalorara la diversidad cultural del mundo indígena y su inmensa riqueza en lo espiritual, tan contrastada con su grosera marginación. Entre los cineastas que hacíamos proyectos para el AEA y asistíamos a las proyecciones estaban Federico Weingartsfhofer, Eduardo Maldonado, Luis Mandoki, Jaime Riestra, Salvador Guerrero, Carlos Kleiman. También asistían con regularidad investigadores como Diana Roldán, Ana Piñó Sandoval, Antonio Fernández Tejedo, José Antonio Guzmán Bravo, quien era a la sazón el jefe de Investigación; y fotógrafos y cinefotógrafos, como Miguel Bracho, Henner Hoffman, Guillermo Navarro, Mario Luna, y sonidistas como Jesús Sánchez Padilla.

Para algunos, los proyectos de mayor interés eran los que trataban temas duros como: marginación, tenencia (despojo) de la tierra, migración, entre otros. Para mí también lo eran, obviamente, pero el azar quiso que mi primer trabajo fuese sobre brujería y medicina tradicional. En concreto, sobre las prácticas mágico-médico-religiosas de la zona de Los Tuxtlas, en Veracruz. Éste no era un tema que, en principio, me interesara particularmente. No obstante, conforme lo fui estudiando y en la medida que fui conociendo a los brujos y curanderos con quienes trabajábamos la película, el tema me atrapó. Así fue cómo este primer documental, titulado *Brujos y curanderos*, me marcó el camino a seguir en mis proyectos subsecuentes.

Entre 1980 y 1989 realicé varios documentales para el Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto Nacional Indigenista. *Brujos y curanderos* (1981), *Mara' Acame: cantador y curandero* (1982) y *Encuentros de medicina maya* (1985) se centran en temas de medicina tradicional. Otros en mitos y en el pensamiento mágico religioso, como *Piowachuwe, la vieja que arde* (1985) *y El pueblo mexicano que camina* (1988-1994).

La anécdota

A continuación quiero narrar las anécdotas en torno a la filmación de *Mara'Acame*, mi segunda película. Abundaré en ellas porque para mí ilustran no sólo lo fílmico en sí, sino también lo que se dio alrededor de la hechura de la película, y particularmente de la filmación. Toda película (lo fílmico) tiene atrás una historia a su alrededor, que no aparece en la pantalla (lo profílmico), pero que determina a lo primero. Particularmente en los documentales la investigación previa, pero también el proceso de acercamiento al tema, al entorno y a las personas, son el sustrato sobre el que se *construye* el documental en términos creativos. Antes de hacer *Mara'Acame* hice *Brujos y curanderos*. Esta película es un mosaico de las prácticas de medicina tradicional más usuales en la región de Los Tuxtlas, en Veracruz, vistas a través de algunos de los médicos tradicionales y brujos más auténticos que conocí allá. La experiencia fue muy rica, pues fue un contacto íntimo, prolongado, con personajes que atesoraban un saber ancestral. Pero este saber no era precisamente indígena, sino mestizo, con raíces negras, indígenas y europeas. Una de las cosas que aprendí en *Brujos y curanderos* fue a relacionarme con las personas con las que quería trabajar, a las que quería filmar, con franqueza y sin hacer promesas que difícilmente podría cumplir. Aprendí, asimismo, que una persona es más interesante cuando lleva a cabo una actividad, que cuando se le entrevista sentada frente a la cámara. Aprendí también a quedarme callado, a escuchar. Finalmente, aprendí que la película que uno hace, también debe

serle de utilidad para la gente que filmamos y que nos regala su confianza, tiempo y paciencia; que para hacer un buen documental, se precisa que quien filme logre establecer un *compromiso*, más por amistad que por obligación, con aquel que presta su imagen a la cámara, exponiéndose, y que para retratar a alguien es preciso conocerle bien de antemano y que el conocimiento sea mutuo, para que se genere una confianza mutua. A esto le llamo "establecer una relación horizontal", la que implica que el cineasta no hace una película *sobre* una persona, sino *con ella*. O, como escribiría años más tarde, en 1985, en la revista *México Indígena*: "(Es menester) realizar cualquier registro de imagen o de sonido únicamente con la plena participación, voluntaria, interesada y consciente de las personas de quienes se trata". Nada de "cámara escondida", pues, ni de otras técnicas de acopio de información éticamente reprobables. Cuando terminé *Brujos y curanderos* intuí que mi siguiente trabajo tendría que concentrarse en un solo personaje, y que éste personaje tendría que ser especial e indígena. *Mara' Acame : cantador y curandero* es el retrato de don Agustín Montoya de la Cruz, conocido cariñosamente como *Tepú*, por el pueblo *wisrárika o huichol* al cual perteneció y sirvió toda su vida. *Tepú* era sacerdote-chamán, curandero, partero; presumía de haber ayudado a nacer a un centenar de niños. Su mayor goce era jugar con ellos. Entonces se transformaba en un niño más, bailando y corriendo, y jugándoles bromas. *Mara'Acame* es un retrato, como decía, y un relato, pero éste no es el que habría hecho un antropólogo. Es el que hizo un cineasta joven (en esa época yo tenía 26 años) y a quien, para mayores señas, más bien le disgustaban las películas "antropológicas". Me disgustaban porque, por lo menos en la mayoría de las que había visto, tenían una visión etnocéntrica: la del hombre blanco, "sabelotodo", que *mira* al mundo del retratado desde una posición de superioridad, como quien observa a una bacteria en un microscopio, y se atreve a emitir juicios de valor –siempre desfavorables– sobre la cultura filmada. Había cursado los tres primeros semestres de la carrera de Antropología Social en la Escuela Nacional de antropología

e Historia (ENAH), y me causaba escozor una terminología con palabras como "informante" y conceptos como "cultura primitiva". También aprendí allí que la Antropología como ciencia había surgido de las necesidades de los imperios para conocer, y mejor explotar, a sus colonias. Creo que por eso dejé la carrera. Quería conocer otras culturas pero más desde la perspectiva de un Antonin Artaud, de un Paul Gauguin o de un Robert Flaherty, que de la de un antropólogo para quien una persona o una cultura no son sino "objetos de estudio" (objetos, pues). Para mí lo importante no era explicar, ni mucho menos juzgar, sino observar, tratar de entender, y buscar empatía. El cine debía contribuir a crear entendimiento entre los hombres y entre las culturas.

Fotografía 4
Mara'acame cantador y curadero.
San Miguel Huastita, Jalisco, 1982.
Realizador: Juan Francisco Urrusti.
Fototeca Nacho López, CDI.

Como cineasta, interesado en las formas y en experimentar, me propuse hacer documentales diferentes de los que de vez en cuando se veían en los cines. Porque "documental" era sinónimo de algo aburrido. También era sinónimo de propaganda oficialista. Mi propósito fue hacer documentales sin narrador, en el que los indígenas se expresaran en su propia lengua, porque la mayoría lo hacían en castellano, que

era su segundo idioma, muy pobremente. En su lengua, que además encuentro muy eufónica, la cosa era bien diferente.

Otro de mis propósitos fue que el discurso cinematográfico no se estructurara con base en el escrito de algún investigador: quería hacer un cine eminentemente observacional, en el que la estructura, aunque no fuese totalmente "redonda" se hiciera a partir de los hechos filmados, de los testimonios directos y partiendo de *la acción* –es decir, de personas llevando a cabo alguna actividad, por alguna razón concreta–, más que de las palabras: el *bla bla bla* de muchos documentales terminaba por aniquilar al espectador más interesado y fiel. También era un objetivo para mí que, en la medida de lo posible, el relato fuese dado desde el punto de vista del protagonistas de la historia que se presenta (y representa), no del de un narrador. Por lo que toca al montaje, el reto era armar los materiales con la mayor coherencia posible, pero al mismo tiempo procurando no distorsionarlos, y procurando también evitar su articulación a partir de textos o narraciones exógenas. A menudo las películas que hice en el AEA fueron acusadas de ser "poco claras" y "poco didácticas", pero yo prefería una película apenas hilvanada, y con incógnitas sin despejar, a una forma supuestamente didáctica y demasiado convencional.

Otro reto era encontrar la esencia de las culturas indígenas a través de personas reales que dignamente las representaran. Esto es un punto muy importante, pues a menudo los indígenas en papeles protagónicos aparecían en las películas como individuos débiles, que se expresaban mal y no era extraño que los entrevistaran incluso en estado de ebriedad. Así, este tipo de trabajos sólo reforzaba los prejuicios racistas y clasistas imperantes de una sociedad etnocentrista, donde la insultante desigualdad era soslayada y los mecanismos de marginación, escamoteados.

Rocío Echevarría fue quien me habló de *Tepú* por primera vez. Ella es enfermera, había vivido muchos años en tierra huichola y era una

amiga y colaboradora cercana de *Tepú*, con quien intercambiaba pacientes. Me habló de *Tepú* con tanta admiración y cariño hacia él, que yo supe inmediatamente que ese hombre superviviente de una cultura antiquísima, ya anciano y sabio, era alguien a quien yo estaba buscando desde hacía mucho. Propuse el proyecto a Juan Carlos Colín, director del Archivo Etnográfico, y él me apoyó. Como no existía una partida presupuestal para hacer este proyecto, se hizo con latas de película y materiales sobrantes de otros proyectos. Rocío sería la investigadora, junto con Antonio Fernández Tejedo, médico psicoanalista, quien también conocía a *Tepú*.

Hasta ese momento, mi conocimiento de la cultura *wisrárika* y su historia era escaso. Se limitaba a lo que había leído de Fernando Benítez en *Los indios de México*. Pero sí había tenido, tal vez un año atrás, un contacto vivo, muy fuerte, con esa cultura. Esto ocurrió en casa de Carlos Kleiman, colega y compañero de trabajo en el INI, cuando me invitó a comer peyote bajo la guía de un joven *Mara'Acame* que se hospedaba en su casa. A la distancia, creo que esa experiencia, tan desconcertante, tan fuerte, fue una especie de *prueba* para mí, y probablemente no hubiera llegado a hacer *Mara'Acame* si no la hubiera vivido e introyectado, porque fue una especie de introducción a la esencia de la cosmovisión huichola, un suceso de inesperada comunión con lo sagrado de esa cultura ajena y desconocida para mí. Merced a ella, entendí que el peyote, como lo usan los huicholes, no es una droga, sino un camino de conocimiento.

Fotografía 5
Tepú oficiando el rito de Vimákuarra.
San Miguel Huastita, Jalisco, 1982.
Realizador: Juan Francisco Urrusti.
Fototeca Nacho López, CDI.

Tres años antes, cuando todavía estudiaba cine en Londres había visto *Dersu Uzala*, la película de Akira Kurosawa, basada en el libro de memorias del capitán del ejército ruso Arséniev, escrito en el siglo XIX, que narra su encuentro con Dersu, cazador mongol de la taiga. Dersu era un hombre muy antiguo, sabio y bondadoso, profundo conocedor del bosque donde habitaba, merced al cual el capitán Arséniev y otros soldados salvan la vida. La película de Kurosawa, que había visto en 1978, me sacudió intelectual y emocionalmente; salí de la sala transfigurado, añorando profundamente conocer a alguien como Dersu Uzala, a un sabio de una cultura milenaria, atemporal y universal. Yo quería hacer un cine como el de Kurosawa, e ir al encuentro de otras culturas y formas de ver la vida. Cuando conocí a *Tepú*, este sueño se cumpliría y más todavía, porque mientras Derzu Uzala era un personaje de ficción reconstruido, *Tepú* era real. Poeta, médico, sabio, cazador, chamán... y vivía en México. *Dersu Uzala* fue una clave para mí, porque Kurosawa nos lleva de la mano de Dersu a través de las peripecias que pasa con Arséniev en el paisaje inhóspito, mostrándonos cómo resuelve ese anciano los problemas en situaciones de peligro extremo y salva la vida –la propia y la de su atónito acompañante– merced a su conocimiento profundo de su hábitat.

Sucede que han transcurrido muchos años –casi veintiséis, para ser exacto– desde que conocí a *Tepú*, allá en 1981 y, aunque casi todo lo que tiene que ver con él se ha fijado en mi memoria para siempre, "el pasado es un país extraño. Allá se hacen las cosas de modo diferente," como diría el escritor Hartley. Y si el pasado es un país extraño, el territorio huichol me parecía como de otro planeta. Ya mi amiga Rocío Echevarría, investigadora del proyecto, que lo conocía como a la palma de su mano, pues vivió allí más de ocho años, antes de subir al avión que nos llevaría a Tepic me advertía: "Allá pasan cosas que no pasan aquí; no sirve de nada que tomes precauciones, porque allá podrá pasar cualquier cosa, menos lo que tú crees que razonablemente podría ocurrir". Mi preocupación mayor eran los piquetes de

alacrán, y el que tuviésemos que cruzar muchos kilómetros a caballo o en mula, por veredas estrechas entre escarpados barrancos. Ella se reía de mí, entre burlona y afectuosamente. Nos aprobaron un proyecto escrito sobre una hipótesis de trabajo, una escaleta y una ruta crítica de producción, y partimos hacia la tierra huichola en un DC3 destartalado que despegaba de Tepic. Aterrizamos en ese primer viaje de reconocimiento o de investigación de campo en San Andrés Cohamiata. Éste es un pueblo donde –al menos en aquel entonces– nadie vivía, con excepción de la época de fiestas, cuando los huicholes se instalan por unos días, una o dos veces al año, para luego volver a sus rancherías de origen y dejar nuevamente deshabitado el lugar.

Las autoridades del gobierno huichol, que habían ido a nuestro encuentro, nos permitieron bajar, pero no quedarnos. Hablamos con ellos, les explicamos que nuestro objetivo era entrevistarnos con *Tepú*. Muy corteses, y sin dejar de sonreír, nos apercibieron de que no podríamos incursionar en tierra huichola. Les mostramos la carta de presentación firmada por el entonces director del INI, licenciado Ignacio Ovalle. Y otra, también dirigida al gobierno huichol, firmada por Carmen Romano, esposa del Presidente López Portillo y presidenta del FONAPAS, entidad que financiaba los proyectos del INI. "Esas cartas son buenas allá donde viven ustedes, pero aquí no valen", dijeron los del comité de bienvenida y despedida simultáneas, quienes nos condujeron cortésmente de vuelta al avión. Menos de una hora después de haber aterrizado, nos encontrábamos atónitos volando de regreso a Tepic. A este "viaje relámpago" a tierra huichola, un mes después le sucedió otro muy similar, esta vez en un avión *skyvan* de la Fuerza Aérea, de los que solían transportar víveres de Conasupo a través del programa INI-COPLAMAR para los huicholes: en este segundo periplo logramos visitar algo más que la pista de aterrizaje; pudimos hablar directamente con el gobernador huichol y exponerle nuestro proyecto. Recibió unas hachas que le traíamos de regalo y nos escuchó muy atentamente. Pero no nos

http://www.cdi.gob.mx

quería autorizar a quedarnos, ni mucho menos permitirnos ir a buscar a *Tepú*. Quien sería nuestro guía en un futuro nos explicó que el gobernador tenía celos de quien había ocupado los más altos cargos en el gobierno huichol, incluyendo el de gobernador, amén de ser reconocido entre los suyos como un renombrado *peyotero*, con más de 18 peregrinaciones a Wirikuta en su haber.

Fotografía 6
Tepú entonando los cantos sagrados.
San Miguel Huastita, Jalisco, 1982.
Realizador: Juan Francisco Urrusti.
Fototeca Nacho López, CDI.

Ese viaje de investigación era decisivo: si no lográbamos establecer contacto, el proyecto se cancelaría. Ante nuestra insistencia y después de mucho negociar, un consejo de ancianos se reunió bajo un enorme árbol de gran sombra para deliberar, y por fin se nos otorgó el permiso de incursionar en el planeta huichol pero sólo para buscar al *Mara'Acame* Agustín Montoya de la Cruz, el cantador y curandero conocido como *Tepú*, quien decidiría sobre la filmación de la película. Remontamos en caballos y mulas (remudas) en busca de *Tepú*. Hacía muchos años que Rocío lo había visto por última vez y resultó que ya no vivía donde ella suponía. Dentro de su territorio, donde no existe la propiedad privada como tal, los huicholes cambian constantemente de ubicación, según donde van sembrando el maíz y dejando descansar la tierra. Nuestro guía e intérprete, Ángel Carrillo, tampoco sabía dónde encontrarle. Se había mudado –de hecho cambiaba de casa con frecuencia– y nadie acertaba a decirnos

exactamente adónde. En el camino a cada rato nos encontrábamos con algún viajero, le preguntábamos por *Tepú* y su respuesta era algo así como "estuvo ayer por aquí", "lo vi hoy por la mañana", o "ya merito llegan". Pero cada uno de ellos nos invitaba a tomar una dirección diferente. Abreviaré la historia: estuvimos siete largos días, a caballo, yendo de la ceca a la meca; y nunca dimos con *Tepú*, aunque logramos tener la impresión (equivocada, desde luego) de haber recorrido cada metro cuadrado del territorio, en particular de la región de Nayarit colindante con Jalisco. Rocío, Antonio y Ángel estaban habituados a los tremendos calores diurnos y a los helados vientos de la noche, a los aguaceros despiadados y nunca perdieron la tranquilidad, ni la compostura. Yo, en cambio, estuve a punto de perder la sensatez y de renunciar a todo de haber podido. Y no a causa del clima, que también resistí estoicamente, sino a que durante los siete días que duró el viaje, a mí no dejaron un instante de atacarme las pulgas. La embestida de esos bichos diminutos fue tan feroz, que al quinto o sexto día yo desfallecía sumido en una fiebre muy alta, a causa de la reacción alérgica a los piquetes. Llegué a tener alucinaciones: "veía" pulgas en la palma de mis manos, paseándose y mordiéndome, y trataba de aplastarlas en vano. Casi desnudo en calzón, con el cuerpo hinchado y deforme, poco antes de quedar in propiciar el que consciente, llegué a contar 300 ronchas en un muslo. El dolor de cabeza y la comezón eran insoportables. Durante el trayecto fui haciéndole cantidad de preguntas a Ángel: que de cuántas casas se compone una ranchería y cuánta gente vivía allí, sobre los cultivos, sobre los *calihueyes* o pequeños templos de piedra que encontrábamos, etcétera. También le preguntaba cómo se decía tal o cual cosa en su lengua. "*Marra*, venado; *taruca*, alacrán; *téihuari*, forastero…". Conforme se enriquecía mi vocabulario huichol, me sentía menos *téihuari*. Me gustan las lenguas y, además, me parecía necesario aprender al menos un poco de huichol, no sólo por razones de sobrevivencia, sino porque siempre he pensado que los cineastas que trabajamos con culturas en mayor o menor grado diferentes de la propia, debemos procurar

captar y transmitir la información en las lenguas originales. La última pregunta que le pude hacer fue que por qué me atacaban a mí las pulgas, y sólo a mí. Ángel respondió como quien responde a una pregunta muy tonta, de esta manera: "Tú venías buscando a *Tepú*. Y *tepú*, es decir, la pulga, salió a ver quién eres, te muerden para calarte". Fue hasta entonces que me enteré de que "*tepú*" quería decir pulga en el idioma de los *wisrárika*. Y que *Tepú* venía siendo el *Señor de las pulgas*, el jefe de las pulgas, por así decirlo. Sentí que había caído en una trampa. ¿Que si me sorprendí? Obviamente, pero no tanto. A fin de cuentas estábamos *en la tierra mágica del peyote*, en la que *todo* es sagrado, como diría Fernando Benítez… Quienes hacemos cine creemos en la magia, sabemos que filmar es un ritual (hay que colocar la película en el *magazine* en completa oscuridad, limpiar el lente meticulosamente, colocar el tripié y luego nivelarlo); luego hay que apuntar en alguna dirección (la cámara es una especie de antena que "recoge" luz, es decir, energía, y acaso también otras energías) y, si uno sabe más o menos qué es lo que busca y se está atento a lo que sucede a nuestro alrededor y si se es paciente, entonces los milagros tal vez suceden. Yo pensaba que mi trabajo era propiciar que los milagros ocurriesen.

Fotografía 7
Tepú charlando.
San Miguel Huastita, Jalisco, 1982.
Imagen tomada de la película *Mara'Acame, cantador y curandero*, de Juan Francisco Urrusti.
Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz, CDI.

La sierra es un laberinto sin muros. En todas partes el paisaje era el mismo, o me lo parecía. Fueron muchas las personas a quienes les pedíamos direcciones pero nos dieron pistas equivocadas, finalmente, cuando ya todos dudábamos de nuestra capacidad para dar con la ranchería que no encontrábamos, un muchacho nos llevó a un punto alto desde donde se divisaba por fin la casa del –para entonces ya legendario– *Tepú*, el *Mara'Acame*. Mientras bajábamos d el cerro hacia esa ranchería, entre más nos acercábamos a esa casita de madera de cuya chimenea salía un humo gris, a la hora gris en que el día se había acabado y la noche no empezaba, yo ya había perdido el interés por conocer a *Tepú*, a quien inconscientemente consideraba el culpable de todas mis desgracias.

Cuando llegamos a la casa nos recibió su mujer. Ángel y ella hablaron un rato. Estaba muy sobresaltada. Pensé yo que esto se debería a nuestra presencia, pero no fue así: a *Tepú* lo había picado un alacrán esa mañana y estaba muy mal. Su mujer temía por su vida. *Tepú* pasaba de los setenta años y por esas tierras los temidos alacranes acaban con muchas vidas de niños y ancianos. El doctor Fernández Tejedo lo atendió y le administró el suero antialacránico. Los demás miembros de la familia, mientras tanto, nos recibieron y alojaron, pero como mi fiebre aumentaba, por indicaciones del mismo doctor Fernández y bajo la supervisión de Rocío, entre varios me llevaron cargando al fondo de la barranca hasta el río y me sumergieron en las frías aguas, para bajar la temperatura a como diera lugar. No sé cómo regresé a la cabaña, ni a qué hora, finalmente pude dormir, pero cuando me desperté, el sol me pegaba en la cara y las pulgas todavía estaban allí. Lo que me despertó fue el sol intenso que me quemaba (estaba tirado sobre el techo de uno de los jacales, que usaban de granero), y un olor acre, no menos intenso, muy desagradable (como de animal en putrefacción) que perforaba mi nariz. "Ya levántate, es casi mediodía", me gritó Antonio –ahora doctor de *Tepú* y mío–, "levántate y prepárate, porque tienen una sorpresa para nosotros. Eso que hueles es nuestro desayuno".

Entonces sí me desperté por completo. Desde luego, le dije que no tenía hambre, que yo pasaba, como en el póker. "No podemos despreciar este desayuno ritual, que es ritual de bienvenida y terapéutico. Esto no es optativo, así que prepárate".

Bajé y me aproximé al grupo que se encontraba alrededor del fuego donde estaba la olla que despedía ese olor asqueroso. Me colocaron frente a *Tepú*. Hasta ese momento sólo lo había visto en fotografía. Tenía mala cara, seguramente por el efecto del veneno de alacrán. Yo le saludé con un gesto, pero él tenía la vista fija sobre la olla. Sentí que no era bienvenido. Junto a él, su mujer, que hacía las veces de asistente en todas las ceremonias religiosas y curativas. Estaba muy seria, diciéndole a *Tepú* algo, muy expresivamente. *Tepú* no se inmutaba, seguía contemplando la olla en silencio. Rocío, Antonio y Ángel también estaban en el círculo alrededor de la olla, así como algunos otros miembros de la familia de *Tepú*, entre ellos su hijo, que era ciego; su sobrino, don Rito, que también era mara'acame, y Eleuterio, su nieto, que tendría unos 15 años. Fue muy difícil comer el platillo que nos ofrecían: eran vísceras en estado de descomposición, incluso había algunos gusanos blancos, muertos por la cocción. Antonio, serio, me dijo: "No te preocupes, cómelos. Son pura proteína". Me empujé la porción que me tocó a base de mucha tortilla y chiles enteros. El sabor era muy desagradable, pero el mucho picor del chile ayudaba a mitigarlo. Cuando terminamos de desayunar sentí alivio y me relajé. Ya no me molestaban tanto los piquetes de pulga. El banquete había sido otra prueba. El guía me dijo que con el desayuno habíamos hecho las paces. *Tepú* también había estado enojado conmigo, porque pensaba que yo le había enviado el alacrán que le había picado el día anterior. Entonces me enteré que el alacrán era mi animal protector y que ante el ataque descontrolado de las pulgas, éste había acudido a defenderme atacando al dueño de las pulgas. Como resulta que *escorpio* es mi signo astrológico, encontré la explicación muy sensata en la insensatez.

Transcurrió la mañana de una manera muy tranquila. Fue durante la comida, que ya era una dieta normal, de frijoles y chile con tortillas (y creo que algo de huevo), que por fin cruzamos palabra *Tepú* y yo, cada quien en su idioma. Por nuestro traductor supe que él no tenía demasiado interés en que hiciéramos la película, pero es que inicialmente él creía que lo que queríamos hacer era tomarle fotos. Sacó de su casa una bolsita de plástico donde tenía enrolladas las páginas de un antiguo periódico, totalmente amarillo, en el que había un par de fotos suyas de la época en que había sido el gobernador huichol. Le explicamos que no se trataba de tomarle fotos, sino película. Al cabo de un rato, las dudas fueron aclaradas, le expusimos nuestras ideas con detalle y nosotros escuchamos las suyas. En esa conversación fue acordado que haríamos el documental.

Aunque ya tenía menos molestias por los piquetes de pulga, mi cara y mi cuerpo seguían muy hinchados y la fiebre no cedía. Por esta razón, Antonio decidió que yo tenía que volver a la ciudad de México para ser atendido. A la mañana siguiente, al amanecer me despedí –eso supuse– de *Tepú* y su familia. El guía y yo nos subimos a los caballos y empezamos a cabalgar rumbo a San Miguel Huaistita, donde aterrizaría el *skyvan* que me llevaría a Tepic. A cada rato, el guía saludaba a alguien a lo lejos y se daba un breve diálogo en huichol, sin que por ello nos detuviésemos a descansar. Yo creía que eran varias las personas con quien hablaba a la distancia, porque veíamos a alguien en la punta de un cerro, y segundos o minutos después aparecía en la punta del otro lado. Después de un rato supe que no eran distintas personas, sino una sola: el propio *Tepú*, que siempre iba unos cien metros adelante de nosotros, escoltándonos. A mí me pareció que iba brincando de un cerro a otro como una pulga. Llegó a la pista de aterrizaje mucho antes que nosotros, fresco, como si nada. Yo en cambio estaba exhausto. Mucho le agradecí a *Tepú* el habernos acompañado durante una caminata de más de 7 horas, el gesto de gentileza que había significado para este hombre

fuerte, pero septuagenario al fin y después de un piquete de alacrán. Nuestro siguiente viaje fue para hacer el rodaje. Mario Luna, con quien ya había trabajado en *Brujos y curanderos*, de nuevo hizo la cámara, y Jesús Sánchez Padilla, la grabación de audio. Con Mario y Jesús he seguido trabajando desde entonces. Son, a mi juicio, el mejor camarógrafo y el mejor sonidista de México.

Pero la filmación tampoco estuvo exenta de sorpresas: como llegamos tarde a la cita (unos dos meses) *Tepú* decidió que aquello que habíamos acordado filmar ya no podía ser: era la época de siembra y él, como *Mara'Acame*, tenía la obligación sagrada, ineludible, de llevar a cabo las fiestas correspondientes, como la de *Vimákuarra*, que es un rito muy importante, en el que participan los niños pequeños, porque de no hacerlo estarían predispuestos a contraer alguna enfermedad grave. Y así sucedió que optamos por tirar la escaleta que habíamos trabajado, y filmar mejor ese ritual del que yo tenía muy escasa información. Rocío había visto a *Tepú* conducir este rito en varias ocasiones y gracias a su buena memoria, sabíamos cómo se desarrollaría. Pero *Tepú* nos puso una condición: no hablar con él ni con ninguna otra persona durante los días y noches que durara la ceremonia. Estábamos en un tiempo y un espacio sagrados, y nuestra interferencia podía echarla a perder. Toda interacción con ellos nos estaba estrictamente prohibida, ni siquiera podíamos ver a nadie a los ojos. Había que filmar, pero ellos nos ignoraban a nosotros y nosotros a ellos. Filmamos, pues, un poco a ciegas, máxime que a nuestro traductor, *Tepú* también le encomendó la tarea de tocar el violín y tampoco se nos permitió hablar con él.

No supimos qué decían los cantos que *Tepú* cantó todos esos días, de día y de noche, sino meses después, cuando a otro *Mara'Acame* le encomendamos la difícil tarea de realizar la traducción al castellano de los rezos y cantos de la celebración de *Vimakuarra* y de *Tatei Neirra*. Tuvimos que ocupar dos traductores: uno, Eliseo Castro Villa, que realizó las transcripciones y las traducciones de

todo lo que *Tepú* había dicho, con excepción de los rezos, porque él no estaba capacitado ni tenía la autoridad para traducir cantos sagrados, puesto que no era *Mara'Acame*. Así que esta tarea tan delicada fue finalmente hecha por un tío suyo, que sí era *Mara'Acame* y le ayudó a Eliseo a entender y traducir aquello tan complejo. Otro problema que tuvimos fue el que gran parte de los cantos de *Tepú* no tenían imagen. Habíamos llevado a la sierra apenas 30 latas de película de 16 mm que duran 11 minutos cada una, y los rituales ocurrían de día y de noche, sin parar. Nos vimos en la necesidad de administrar escrupulosamente el material, y tanto, que hubo escenas maravillosas que decidimos no filmar por miedo a quedarnos sin película suficiente para cubrir toda la fiesta. Filmábamos unos minutos de la imagen de *Tepú* cantando y enseguida apagábamos la cámara, aunque Jesús Sánchez Padilla grababa el sonido ininterrumpidamente. No volvíamos a filmar sino hasta pasado un largo rato, y nuevamente filmábamos unos cuantos segundos… Capturar la imagen significativa dependía casi por entero de la sensibilidad e intuición de Mario Luna. Fue en el montaje que descubrimos lo importantes que eran los cantos para la película que queríamos hacer. Por eso le pedí a Eliseo que elaborara las pinturas en estambre que sirven para ilustrar dichos cantos y cubrir los espacios sin imagen que teníamos. Durante las largas sesiones de montaje, evitamos la tentación de hacer uso de una narración que "explicara" lo que *Tepú* hacía. Fernando Pardo, el editor y yo, luego de varios intentos, encontramos la manera de estructurar los elementos filmados buscando apegarnos lo más posible a la cronología de los hechos y al mismo tiempo a la lógica del discurso de *Tepú*. A veces discutíamos varias horas sobre un corte. Fernando Pardo fue quien le imprimió el ritmo y la síntesis que tiene el discurso fílmico. Una de mis mayores frustraciones fue el no haber podido utilizar una secuencia que filmamos, porque había quedado demasiado oscura: aquélla en que el nieto de *Tepú* se transfigura en el *Chicuaque*, un payaso que se mofa del *Mara'Acame*, para recordarle que, a pesar de ser un hombre de poder, también es un mortal como cualquier

http://www.cdi.gob.mx

persona. Era una escena importante, pues decía mucho de la profundidad de la cosmovisión del pueblo huichol, y tuvimos que dejarla fuera por razones técnicas (la habíamos filmado de noche, y con sólo la débil luz de un *sun gun* exhausto).

Fotografía 8
Mara'acame cantador y curadero.
San Miguel Huastita, Jalisco, 1982.
Realizador: Juan Francisco Urrusti.
Fototeca Nacho López, CDI.

Tal vez la única parte de la película que fue controvertida fue la final: algunos antropólogos objetaron el uso de la pieza titulada "El niño", del compositor griego Vangelis, que puse sobre la última secuencia. Los antropólogos –no recuerdo quién, o quiénes– argumentaban que éste era un elemento totalmente ajeno a la cultura huichola y que eso era inadmisible. Yo me justifiqué entonces sobre la base de que para mí esa pieza de música, puramente instrumental, transmitía el espíritu vital de *Tepú* –siempre alegre, con un sentido maravilloso del humor– y también porque le servía al espectador para "reubicarlo" en lo espacial y en lo temporal fuera del territorio huichol propiamente dicho, y en el presente. Es decir, en el México de hoy. Para mí, esa música en la película sigue teniendo hoy ese sabor de atemporalidad y de eternidad. No obstante, en retrospectiva, creo que tal vez fue una decisión equivocada porque, como decían los investigadores, al fin y al cabo

sí era un elemento ajeno, extradiegético. A manera de apostilla, aclaro que a *Tepú* esa música le gustó mucho y la aprobó sin duda.

Fotografía 9
Mara'acame cantador y curadero.
San Miguel Huastita, Jalisco, 1982.
Realizador: Juan Francisco Urrusti.
Fototeca Nacho López, CDI.

Terminada la película quisimos que el estreno tuviese lugar en la sierra, para que *Tepú* y los huicholes la viesen primero. Antonio, Rocío y yo llevamos un proyector de 16mm, una planta de luz portátil y la primera copia de la película a San Andrés Cohamiata. Para asegurarnos que tendríamos público, algunos días antes habíamos conseguido que desde una avioneta se avisara de la proyección. A diferencia de la primera vez que aterrizamos en San Andrés Cohamiata, que era un pueblo vacío, ahora había cantidad de gente; niños y adultos esperaban, con mucha expectación la función de cine anunciada. Pero *Tepú* no aparecía. Y el gobernador se estaba visiblemente contrariando por ello. Tratamos de retrasar la función para dar tiempo a que *Tepú* se apersonara, pero *Tepú* nunca llegó. El gobernador nos ordenó que comenzáramos a proyectar la película. Apenas arrancó el proyector, el foco se fundió. Otra vez prendimos el proyector, pero el foco del proyector de nuevo se fundió todavía sobre las primeras imágenes y hubo que cambiarlo de nuevo. La gente comenzaba a irritarse.

El voltímetro indicaba que el voltaje era constante. Uno a uno se fueron fundiendo todos los focos que habíamos llevado con nosotros. Estábamos perplejos. La gente comenzó a irse, nosotros estábamos haciendo el ridículo. Nos disculpamos con las personas que aun quedaban, porque la mayoría se había ido con cada fracaso nuestro, y la proyección se canceló "por causas de fuerza mayor". O por una jugada del destino, que es lo mismo. Nos volvimos a México al día siguiente, casi de manera furtiva. A las pocas semanas me llegó una noticia de la sierra: *Tepú* había sido detenido por orden del gobernador, acusado de haber saboteado a distancia la proyección. Por esta falta a la autoridad, *Tepú* tuvo que permanecer varios días en "el cepo", una especie de cárcel rústica a donde se metía al infractor, atado. Esto había sido un castigo injusto y muy duro, en extremo humillante para alguien que, como él, era un personaje muy querido y respetado entre su pueblo. Mara'Acame fue estrenado, pues, en la Sala Torres Bodet del Museo Nacional de Antropología, y no en la sierra como yo hubiese querido. El público salió dividido: a unos les había encantado, y esto era evidente. A otros les había chocado. Esto también era evidente. Lo mismo ocurrió en otras proyecciones en México y en otros países. Recuerdo una proyección donde dos alemanes, cineastas ambos, discutieron vehemente, casi violentamente sobre ella. A uno le parecía "poética" y eso estaba bien; al otro le parecía que la película era, efectivamente, "poética" –y eso estaba muy mal. Perdí el contacto con *Tepú* durante un par de años. Luego le hicimos llegar, por intermediación de otro huichol que visitó la ciudad de México, un videocasete con la película. Al poco tiempo Rocío me llamó desde Guadalajara para decirme que a *Tepú* le había gustado mucho la película, y que la ponía en la videocasetera siempre que iba a la "Casa Wisrárika", en Guadalajara. Rocío decía que *Tepú* siempre llevaba el videocasete en su morral, junto con las plumas de águila y la sangre de venado y los cuarzos, en fin, entre todo su instrumental de mara'acame. El saber que *Tepú* había quedado tan satisfecho con nuestro trabajo, nos llenaba de gusto. *Tepú* y yo nos hicimos amigos precisamente por la película.

Fotografía 10
Mara'acame cantador y curadero (el Mara'Acame bendiciendo el agua).
Lago de Chapala, Jalisco, 1982.
Realizador: Juan Francisco Urrusti.
Fototeca Nacho López, CDI.

Gracias a la intermediación de Antonio, *Tepú* recibió una buena suma de dinero por su participación en el documental. Rocío convenció a *Tepú* de que abriera una cuenta de ahorro. Sé que este dinero le duró varios años. *Tepú*, como muchos huicholes, pasaba temporadas largas trabajando en la pizca de tabaco en Nayarit, obligado por el hambre. Por una jornada en los campos de tabaco bañados con plaguicidas que también dañan seriamente la salud de las personas, los huicholes recibían menos de un dólar. Merced al dinero que obtuvo por su participación en la película, pudo dejar esta clase de faenas. Aunque tantos años de haber tenido que hacerlo ya habían afectado su salud: las secuelas eran problemas en la piel, muy molestos, una tos constante y una próstata dañada.

El documental también ha recorrido mundo desde su estreno en el Museo Nacional de Antropología, en 1982. Fue titulado *Mara'Acame: cantador y curandero*. Sus mayores virtudes son el haber sido uno de los primeros documentales totalmente hablados en lengua *wisrárika*, y el tener como protagonista a un ser humano completo, a un indígena como lo que era: sabio, bromista y siempre sonriente, cariñoso con los niños, hospitalario con propios y extraños, digno, desinteresado, sin complejos, servidor de su pueblo, orgulloso de sus raíces y su cultura. Que yo sepa, la vasta filmografía del cine antropológico o indigenista mexicano nunca había tenido como centro a una persona, a un personaje tan sólido como *Tepú*.

Él encarna la fuerza y la riqueza de la cultura huichola. Lo mejor de *Mara' Acame* y de *Tepú* es que ambos documentales son testimonios culturales que contribuyen a reforzar la autoestima de los huicholes, y a la comprensión y el respeto de la sociedad mexicana mestiza hacia ellos. Entre 1982 y 1994 *Tepú* y su mujer vinieron a la ciudad de México varias veces, siempre para llevar a cabo deberes sagrados, y para visitarnos. Se quedaban en nuestra casa. Aunque nos comunicábamos con dificultad, por la barrera del idioma, nos hicimos muy amigos. *Tepú* sabía que podía contar con

nosotros, y nosotros sabíamos que él, con las *limpias* con que nos regalaba, nos protegía de los males que pudieran ocurrirnos.

Doce años después de la filmación de *Mara' Acame*, en 1994, *Tepú* y nosotros hicimos otra película. Ésta se llamó –ahora sí, simple y sencillamente– *Tepú* (IMCINE, 1994/1995). Era una especie de crónica de su viaje por la ciudad de México. En ella, *Tepú* nos regalaba sus impresiones sobre una sala de etnografía del Museo Nacional de Antropología, sobre las costumbres occidentalizadas de los mexicanos de la capital, etcétera. Creo que todos, empezando por *Tepú*, disfrutamos mucho hacerla. *Tepú* ya tenía una conciencia clara sobre la importancia del cine como instrumento para rescatar de la fugacidad a la palabra y a la imagen. Se había propuesto que la película sirviera para que su pueblo supiera cómo era que vivíamos en la capital, y qué hacíamos o dejábamos de hacer, y de pensar. Para que su pueblo se diera cuenta del valor de su cultura y dejara de envidiar la nuestra, que explota a la suya y es tan pobre espiritualmente y tan falaz en sus supuestas bondades. En este documental bromea con que lo consideráramos el Señor de las Pulgas: "como cualquier perro solo soy el dueño de las pulgas que se me suben", nos dijo. *Mara'Acame* ha sido proyectada en un centenar de ciudades de México y del mundo, como Ámsterdam, Tokio, Buenos Aires, Sao Paulo, Nueva York, París, Madrid, Bogotá, Lima, Tampere, Innsbruck, Paarnu, por mencionar algunas. La proyección en Tokio, en 1987, fue particularmente honrosa, pues formó parte del ciclo "World Ethnographic Retrospective", donde se presentó al lado de *Man of Aran*, de Robert Flaherty y de *Las Hurdes: tierra sin pan*, de Luis Buñuel. En 1996 fui invitado a pasar varios de mis documentales en un festival de cine etnográfico en la ciudad de Freiburg, en Alemania. Aquí ocurrió algo insólito: después de la proyección de *Mara'Acame*, uno de los espectadores me abordó: decía que era urgente que habláramos. De modo que fuimos a una cafetería cercana al cine. Esta persona, un alemán muy alto, me explicó que él había pasado 10 años con

los *sioux* de Estados Unidos, como aprendiz de sacerdote de la religión de esta cultura; que él ya era chamán y que había *visto*, durante la proyección de la película, que la vida de *Tepú* y la mía estaban en grave peligro. Al principio pensé que el tipo estaba loco, pero hubo algo en la manera de abordarme, que me hizo escucharle con paciencia. Al día siguiente me buscó de nuevo al término de la proyección de *El pueblo mexicano que camina*. Me explicó que los sacerdotes sioux le habían encargado que hiciera una ceremonia para limpiarnos y protegernos a *Tepú* y a mí. Fue tan insistente que no pude negarme a participar.

Al tercer día hacia el atardecer pasó a recogerme al hotel. En su camioneta, una Land Rover, estaban otros cuatro hombres, también alemanes. Eran sus asistentes, me dijo, y dos de ellos habían venido desde el norte del país, donde vivían, con el solo propósito de participar en la ceremonia. Nos dirigimos a la Selva Negra, a un lugar donde él tenía una cabaña. Fueron unas dos horas de viaje. Nos detuvimos en medio del bosque, al pie de una casa rústica, bien construida. Junto a ésta había un *teepee*: esa especie de tienda de campaña en forma de cono, típica de algunas culturas indígenas de Norteamérica. Junto al *teepee* había una hoguera.

Resultó que el teepee era un temascal al que nos metimos, semidesnudos, y mi anfitrión empezó a tocar el tambor y a cantar. Sus asistentes hacían lo propio.

Desde luego que esos cantos y esa música ritual me recordaban a la de los huicholes y me indujeron a entrar en un trance extraño y a hablar de venados y flores y cosas que me eran desconocidas como si a través de mí hubiera hablado alguien más. Eso es lo que me dijeron después. Estuvimos allí adentro toda la noche, sin haber ingerido agua ni alimento alguno. Por el calor, sentía que me desmayaba. Terminó la ceremonia en la madrugada, poco antes del amanecer. En magnífico inglés, mi anfitrión me explicó que a *Tepú* y a mí nos estaban haciendo daño terceras

personas; no podíamos saber quiénes eran, pero que eso era seguro.

El asunto lo habría consultado con los sioux. La ceremonia había tenido el propósito de ahuyentar los peligros que acechaban a *Tepú* y a mí. Concluyó la noche con un desayuno al amanecer –en realidad un banquete– y, después de éste, me llevaron al aeropuerto para regresar a México ese mismo día.

Poco tiempo después, a mediados de 1996, recibí una llamada de Rocío, que seguía viviendo en Guadalajara. Me daba la noticia de que *Tepú* había sido asesinado hacía unas semanas. Algunos aseguran que los asesinos fueron los narcos, con quienes *Tepú* estaba en conflicto permanente porque no le parecía que ellos obligaran a su gente a sembrar amapola; otros afirman que fueron los talamontes, empleados de las compañías madereras de los mestizos, que se han apropiado de la tierra fértil frecuentemente con violencia, y destrozan los escasos y ralos bosques que todavía no les han sido despojados a los huicholes. En cualquier caso, como generalmente sucede, este crimen ha quedado impune.

Dersu Uzala murió de muerte natural, de viejo, en la taiga rusa. Un centenar de años después, en las postrimerías del siglo XX, *Tepú* no muere de muerte natural, sino por la mano de un asesino a sueldo, gatillero de quienes se han apropiado de los territorios indígenas y de sus recursos. Por lo que he sabido, su crimen fue artero, horroroso. Prefiero omitir los detalles. Un asesinato, cualquier asesinato es un crimen muy grande. Como también es un crimen muy grande el que nuestras autoridades mantengan en total desamparo a las culturas originales de este país. Tal vez algunos de los sucedidos, de las anécdotas de este escrito les parezcan inverosímiles, increíbles a los lectores. Sin embargo, todo lo que aquí he contado es cierto. Para mí, lo verdaderamente increíble, lo inverosímil, es que si supuestamente vivimos en un estado de derecho, las procuradurías de justicia no actúen contra quienes explotan a los pueblos indígenas y

http://www.cdi.gob.mx

campesinos, que se hagan de la vista gorda cuando los despojan de sus bienes materiales y cuando, con frecuencia, recurren a la violencia extrema para conseguirlo. ¿Cuándo empezaron el narcotráfico, las compañías madereras y las tabacaleras a aprovecharse de la indefensión de las poblaciones marginadas, como la de *Tepú*, y de la corruptibilidad de las autoridades estatales y federales? Sabemos que hoy, a más de diez años del asesinato de *Tepú*, en la sierra huichola el panorama no es mejor. Al contrario: hay más pobreza, hay más jóvenes que migran a los Estados Unidos, más enfermedades a causa de los insecticidas, más abandono y destrucción de sus territorios. Hoy también son los huicholes, como todos los grupos indígenas, más débiles frente a los poderes como el narcotráfico y las madereras que los explotan.

Muchos de los médicos tradicionales que he conocido dejaron una huella honda en mí, pero ninguno como *Tepú*, por su sabiduría, por sus dones chamánicos y por su espíritu de servicio. Todos los días de su vida, aun de madrugada, rezaba y cantaba para que el sol saliera, para que los enfermos sanaran y para que hubiera paz, no sólo entre los huicholes, sino en el mundo.

En cierto momento, en *Mara'Acame*, *Tepú* dice: "No quisiera morir, quisiera seguir así, colgado de la vida, para siempre". Entonces, *Tepú* parece hablar no sólo por sí mismo, sino por toda la cultura wisrárika, que sobrevive, pese a todo.

.

Fotografia 11.
En el muelle lanzado ofrendas.
Imagen tomada de la película *Mara'Acame, cantador y curandero*, de Juan Francisco Urrusti.
Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz, CDI.

http://www.cdi.gob.mx

Del agua quieta al daguerrotipo. Apuntes para una crítica de la fotografía antropológica

Jaime Bali

Fotografía 1
Niña indígena (retrato).
Jamiltepec, Oaxaca.
Fotógrafo: Alfonso Fabila, 1955.
Fototeca Nacho López, CDI.

> Los fotógrafos que observan a los indígenas confrontan una tensión angustiosa ante el peligro de convertirse en la mirada del carcelero que quiere encerrar tras las paredes de papel a sus sujetos. Teme que al hacerlo su cámara revelará el secreto del fotógrafo. Esta angustia ante el artificio que, por su relativa autonomía, es capaz de traicionarnos, me recuerda una anécdota: un carcelero le ofreció a un prisionero que si adivinaba cuál de sus ojos era el de vidrio lo dejaría en libertad. El prisionero, sin titubear ni siquiera un segundo señaló el ojo derecho. "¿Cómo pudiste adivinarlo?", preguntó sorprendido el carcelero. Y el prisionero contestó: "Porque, de los dos ojos, es el de vidrio el que tiene la mirada más humana". Muchas veces los indios que nos miran desde las fotografías también prefieren la lente a la mirada humana del ojo escrutador.
>
> *Roger Bartra*

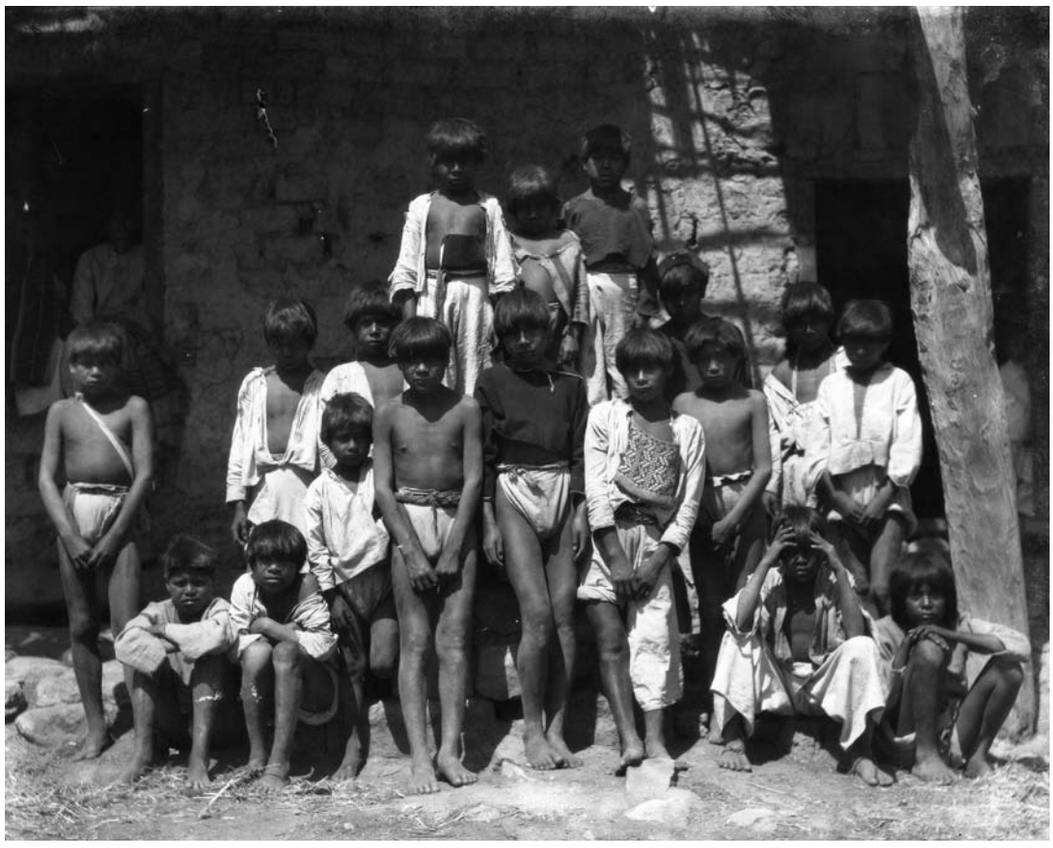
Hacer una crítica de la fotografía antropológica a la luz del México profundo tiene un significado de dimensiones extraordinarias porque rebasa con mucho los límites de lo nacional, y sus referentes están vinculados a un proceso en el que el descubrimiento de la imagen modificó y alimentó los nuevos paradigmas de la cultura occidental.

Muchos años y siglos tuvieron que transcurrir antes de que el hombre iniciara la aventura de verse, de conocer su propio rostro. Antes de que eso ocurriera su rostro era el de los demás, el rostro del otro. Esta aventura dio comienzo con un accidente en el momento en que alguien se asomó a una superficie de agua quieta y pudo vislumbrar los rasgos de su rostro, aún sin la nitidez necesaria para aproximarse a la realidad. No obstante, verse a sí mismo como fenómeno de masas, de grandes grupos tuvo que esperar mucho tiempo, ni siquiera la aparición de metales bruñidos y piedras talladas como la obsidiana le permitieron apreciar los verdaderos rasgos de su identidad. Verse con los ojos en el espe-

jo fue por mucho tiempo privilegio de unos cuantos. Los metales pulidos como el bronce estuvieron reservados a las casas de los príncipes, a los palacios de los grandes imperios. Nació entonces la pasión por el espejo, por el desdoblamiento de la imagen.

Alrededor del año 1200 de la era cristiana, en un taller de vidrio en la ciudad de Venecia se obtuvo, mientras se fundía vidrio de color, un adelanto tecnológico que originó el vidrio transparente: poco después fue posible producir piezas de vidrio plano a las que se agregó un fondo metálico, y nació así el primer espejo, convertido ahora en un preciado objeto del poder. Mediaron algunos años antes de que el espejo se introdujera como objeto de comercio entre las mercaderías que circulaban por el mundo. Es preciso señalar que este descubrimiento del vidrio transparente sería determinante como soporte de la capa sensible a la luz que dio origen a las primeras fotografías. El espejo fascinó a las familias reales en el corazón

Fotografía 2
Grupo de niños.
Mesa del Nayar, Nayarit.
Fotógrafo: Carl Lumholtz, 1895.
D.R. Carl Lumholtz / Musea Americano de Historia Natural de Nueva York / Fototeca Nacho López, CDI.



de los imperios y su uso se extendió de manera vertiginosa cuando la delgada capa de mercurio facilitó aún más su producción.

Imagen y dominación, el inicio de una larga historia

Los primeros espejos que llegaron a América adquirieron un valor desmedido en el intercambio, y contribuyeron con su magia a la dominación del indígena, que se asombró al verse y cambió oro y joyas por espejitos. De la misma manera que los españoles se habían asombrado años atrás cuando llegaron a la península los primeros espejos, provenientes de Italia, los aguerridos indígenas de la costa y el altiplano se vieron subyugados por la magia del espejo.

No era, sin embargo, la primera representación visible de los seres humanos: los petroglifos, los dibujos, los grabados, los óleos y más adelante las litografías, daban cuenta de la apariencia, el atuendo y los signos distintivos. De la misma manera que había ocurrido en otra parte del mundo, en el mesoamericano las representaciones alcanzaron en la escultura, en los códices y en las estelas una calidad que hizo posible la recuperación de la imagen, su conservación a lo largo de muchos siglos y también el arte de contar historias. Ese arte alcanzó su esplendor en las culturas del Clásico, pero no sólo eso, se trataba en todo caso de una visión nacida de su propio mundo, era, en efecto, producto genuino del imaginario indígena.

Con el advenimiento del régimen colonial la imaginería indígena perdió su rumbo. Las dos piedras, la del Sol y la Coatlicue, símbolos indiscutibles de la imaginería mexica, fueron enterradas, y hubo que esperar para verlas hasta finales del siglo XVIII, cuando aparecieron en los patios de la Universidad Pontificia. Ese despojo del imaginario indígena tiene que ser considerado en cualquier análisis serio que se haga, relacionado con la imaginería del nuevo mundo.

No podemos olvidar que los peninsulares ordenaron la mano del tlacuilo, es así que los códices coloniales hechos por tlacuilos

Fotografía 3
Mujer chiricahua con bebé.
Fotógrafo: anónimo, 1870.
AGN.

conservan en su factura los rasgos del arte indígena inmersos en el nuevo lenguaje y en las interpretaciones históricas de la élite cultural durante el virreinato. Se da entonces un largo proceso de silencio, de supervivencia. Será la fotografía, muchos años después, en el siglo del México independiente, la que dé cuenta gráfica del sincretismo que tuvo lugar en la vida cotidiana, en los rituales, en las fiestas y en el mundo de los usos y costumbres. Tal vez sea esto último uno

http://www.cdi.gob.mx

http://www.cdi.gob.mx

de los mayores méritos de la fotografía antropológica durante la segunda mitad del siglo XIX y en los años de la utopía indigenista del siglo XX, y del folclor visto como recuperación de lo distinto.

Del agua quieta al daguerrotipo mediaron miles de años, del daguerrotipo a la impresión en papel, casi un instante, a tiempo para tener, gracias a la fotografía antropológica, un testimonio de la suerte que habían corrido a lo largo de tres siglos los pueblos indios.

La fotografía, producto de la revolución industrial

El nacimiento de la fotografía, y sobre todo de sus aplicaciones y usos entre amplios sectores, es un acontecimiento que no puede separarse de lo que se conoce como la revolución industrial, y en un marco más amplio, del desarrollo intenso de las fuerzas productivas en el capitalismo; por lo tanto, su suerte estaba atada a circunstancias específicas y su uso tendría una enorme variedad de posibilidades, una de ellas fue el uso científico y, desde luego, el comercial.

Sorprende la rapidez con que las diferentes disciplinas empezaron a ver aplicaciones de la fotografía en su campo de especialidad, y sobre todo la aparición de los primeros ensayos referidos a la aplicación de la fotografía en las ciencias antropológicas. Gracias a la edición y traducción de la obra *Fotografía antropológica y colonialismo* (*1845-2006)*, editada bajo la coordinación de Juan Naranjo, fue posible conocer un conjunto de artículos analíticos y polémicos acerca del tema, elaborados en el momento mismo en que la fotografía se convierte en un instrumento de la ciencia y, en particular, de la antropología. El mismo Juan Naranjo, en la introducción de la obra, afirma: "Los avances en las técnicas de impresión iniciados a principios del siglo XIX hicieron posible una expansión sin precedentes en la circulación de las imágenes impresas, siendo la producción de este siglo muy superior a la realizada en todos los siglos anteriores".

Fotografía 4
Familia parada afuera de su vivienda.
Piedras Azules, Chihuahua.
Fotógrafo: Carl Lumholtz, 1893.
D.R. Carl Lumholtz / Musea Americano de Historia Natural de Nueva York / Fototeca Nacho López, CDI.

Fotografía e investigación científica

No se requieren muchos elementos para concluir que la revolución cultural provocada en el siglo XIX por la fotografía, debido a las facilidades que se tuvieron para aumentar los tirajes de libros ilustrados, junto con el avance de las técnicas de impresión, inauguró una nueva era en el campo de la comunicación y la información.

Fotografía 5
Aguador.
Ciudad de México.
Fotógrafo: Dèsiré Charnay, 1858.
Sistema Nacional de Fototecas, INAH.

Fotografía 6
Vendedor de ollas.
Ciudad de México.
Fotógrafo: Dèsiré Charnay, *ca.* 1858.
Sistema Nacional de Fototecas, INAH.

Este fenómeno desató el entusiasmo de los antropólogos; por fin esta disciplina, que en Europa había dependido del trabajo de los etnógrafos y los dibujantes, tenía frente a sí la posibilidad de incursionar en el conocimiento del otro; por fin iba a ser posible, como señala Juan Naranjo, medir, ver y repensar aun cuando esta actividad se realizara en el marco de una Europa que miraba al mundo desde sus propios cánones estéticos, sociales y culturales.

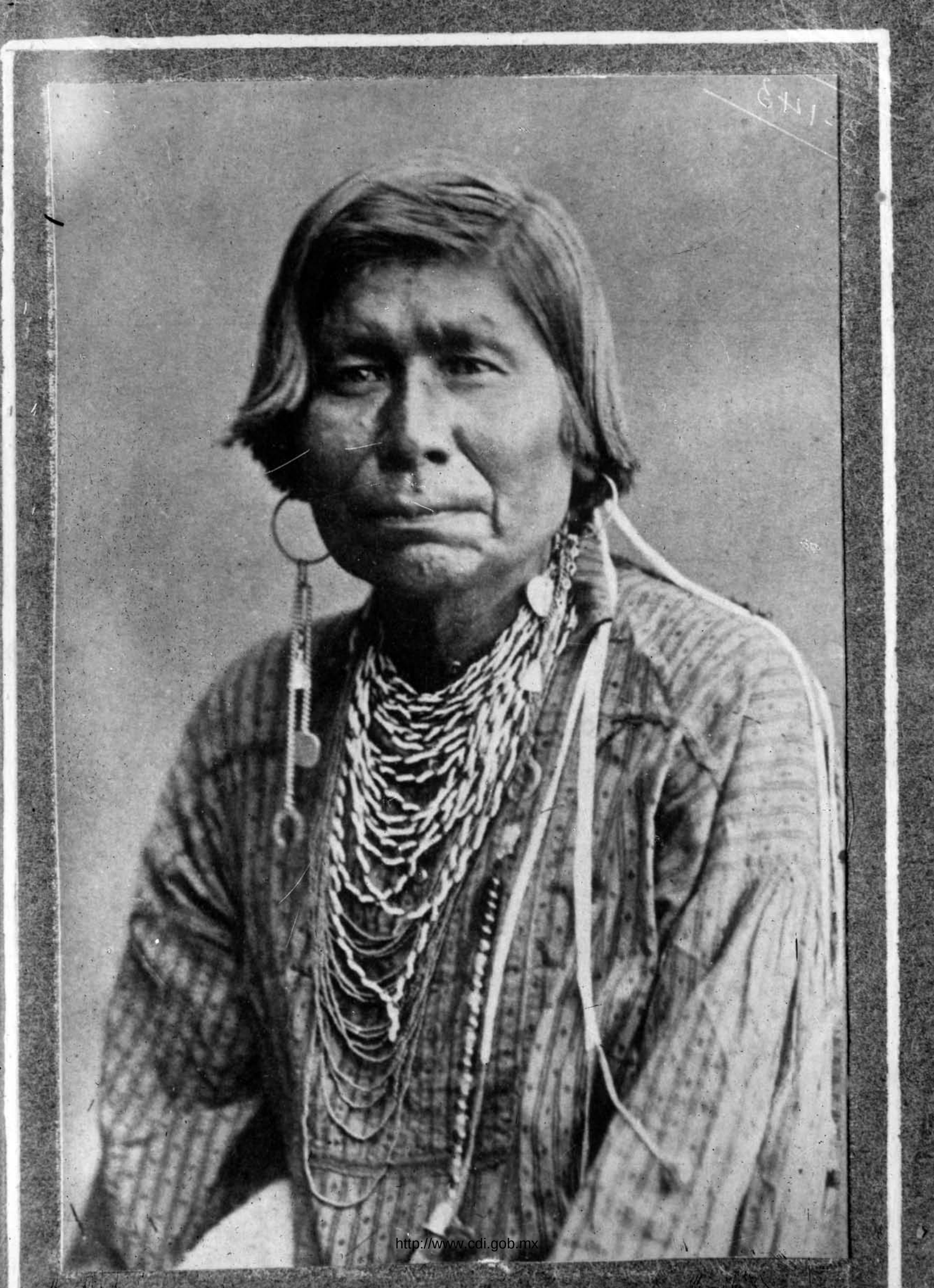
Muy pronto las potencias europeas enviaron a viajeros, aventureros, exploradores y científicos armados con sus cámaras, papel sensible y soluciones químicas, con el objetivo de levantar testimonios de la existencia de distintos grupos étnicos en Asia, África y América. Esos registros también incluían los recursos naturales de su territorio y el paisaje.

Ahora el imaginario de Occidente, con la ayuda de la luz y de los artefactos fotográficos, tendría las ansiadas colecciones libres, en cierta medida, de las interpretaciones subjetivas. Ese imaginario sería el encargado de decir qué se debía fotografiar, cómo hacerlo, es decir, bajo qué criterios, y finalmente establecer desde su propia visión las aplicaciones, ya fueran de investigación o museográficas, y también, por qué no, documentos para las secretarías de Estado en los países avanzados que aún mantenían regímenes coloniales en muchos lugares del mundo o aspiraban a tenerlos.

La fotografía como recurso antropométrico

La obsesión de medir y de observar se vio colmada por la fotografía. Decenas, cientos, miles de imágenes circularían en un tiempo récord para permitir a los etnólogos comparar las diferentes razas, y a los antropólogos, insertarlas en el devenir de la historia natural y cultural del hombre. Ciertamente la fotografía echó por tierra algunas deformaciones acerca de las razas inventadas para justifi-

Fotografía 7
Hombre kikapoo.
Coahuila.
Fotógrafo: anónimo, 1870.
Sistema Nacional de Fototecas, INAH.



http://www.cdi.gob.mx

car la trata de esclavos, como lo señala E.R.A. Serres al analizar un conjunto de fotografías presentadas por el señor Arago a la Academia:

> Aunque tomadas al azar, cada una de estas fotografías presenta un interés científico especial; y cuando las comparamos entre sí para captar su totalidad, ese interés científico crece aún más debido a la naturaleza misma de la raza etiópica, conocida desde muy antiguo y tan extrañamente desfigurada por las opiniones sistemáticas de filósofos y antropólogos. Los primeros, porque al ver en ella el paso del mono al hombre, paso que les resultaba necesario para establecer la serie continua de los seres organizados, han preparado, sin querer, el espantoso código de la trata de negros. Los segundos, siguiendo una vida contraria, es decir, al compararlos con la raza europea, se han visto obligados a exagerar su degradación para establecer una comparación con las razas hotentote y boquimana. Pero se le considera como algo menos que un nombre.[1]

El descubrimiento de Daguerre hizo posible la fundación de un museo fotográfico y ayudó a los antropólogos a pensar que había llegado el gran momento de esta ciencia, apoyada ahora en algo más que las escayolas que habían servido como muestras de los prototipos.

> El descubrimiento del señor Daguerre, al permitirnos fundar un museo fotográfico, en el cual podrán ser reproducidos estos caracteres, sus modificaciones y transiciones, es una de las adquisiciones más preciadas para el progreso de la ciencia del hombre, adquisición todavía más preciada cuanto, como acaba de decir con tanta razón el señor Arago, ya no será indispensable emprender largos viajes para ir a la búsqueda de tipos humanos.Estos tipos humanos vendrán ellos mismos a nosotros debido a los progresos incesantes de la civilización.[2]

Medir y observar para obtener conclusiones exactas o no, se convirtió en método de investigación y de sistematización que le permitió a Occidente elaborar sus teorías y, al mismo tiempo, conocer mejor muchos aspectos de las tierras y los pueblos

[1] Observations sur l' application de la photographie á l' etude des races humaines. Comples rendus hebdomadaires des séances de l' Académie des Sciences, t. XXI, por E.R.A. Serres, en Naranjo, Juan, Fotografía antropológica y colonialismo (1845-2006), España, Gustavo Gili, SL, 2006, p. 26.

[2] Ibidem, p. 29.

Fotografía 8
Apaches de San Carlos.
Coahuila.
Fotógrafo: anónimo, 1870.
AGN.

colonizados. Quienes observaban desde afuera, desde las esferas del poder, tenían ahí datos valiosísimos para construir mapas y estrategias de expansión. ¿Lo sabían o no los científicos y los fotógrafos?, en todo caso, eso era lo de menos.

De la foto de estudio a la foto de campo

Medió un tiempo largo antes de que proliferaran los fotógrafos de campo, los equipos no se prestaban para incursionar en las

http://www.cdi.gob.mx

Fotografía 9
Fuente.
Zacatecas.
Fotógrafo: anónimo, 1883.
Sistema Nacional de Fototecas, INAH.

abruptas tierras de América, y muchas de las primeras fotografías de grupos étnicos fueron tomadas en localidades portuarias europeas hasta donde llegaban, en el rejuego de las colonias, algunos nativos de África y América. Muy pronto esas fotos sirvieron más para la venta de postales que para el trabajo serio al que aspiraban los antropólogos y etnólogos en Europa; por ello, cuando fue posible contar con equipo manipulables, los antropólogos empezaron a prescindir, incluso, de los fotógrafos, y se lanzaron a la búsqueda de sus objetos de investigación.

La cámara viajera, una visión colonial

Esa búsqueda se hizo a partir de criterios definidos por individuos marcados por una época, un referente importante aunque sostenido por unos cuantos será la Comuna de París, acontecimiento que partía en dos las opiniones acerca del futuro de la humanidad. La

http://www.cdi.gob.mx

mayoría de los que viajaron armados de sus equipos eran personas imbuidas todavía en la idea de la superioridad europea y en particular del hombre blanco. Vale la pena traer algunas citas para entender qué pasaba en aquella época con la fotografía antropológica, y lo que significaban en realidad algunas incursiones de la cámara viajera. Veamos lo que dicen los Agassiz en su viaje por Brasil, de quienes están bajo la posibilidad de quedar atrapados por la lente:

> La principal dificultad deriva de los prejuicios de la gente. Entre los indios y los negros existe la superstición de que los retratos absorben algo de la vitalidad del modelo y de que uno tiene más posibilidades de morir después de que le han sacado un retrato. Esta idea está tan arraigada que no ha sido nada fácil vencerla. Sin embargo, últimamente el deseo de verse a sí mismos en una imagen va ganando terreno poco a poco: el ejemplo de un puñado de valientes ha animado a los más tímidos, y ahora resulta mucho más fácil que al principio obtener modelos…

Fotografía 10
Preparando tortillas.
Aguascalientes.
Fotógrafo: William H. Jackson, 1883.
Sistema Nacional de Fototecas, INAH.

http://www.cdi.gob.mx

Lo primero que me sorprendió al ver a indios y negros juntos fue la marcada diferencia en las proporciones relativas de las distintas partes de sus cuerpos. Los negros, como monos de largos brazos, son por lo general más esbeltos, con largas piernas, largos brazos y un cuerpo comparativamente corto, mientras que los indios tienen piernas cortas, brazos cortos y cuerpos largos con troncos bastantes fornidos. Por seguir con la comparación, yo diría que si el negro recuerda al esbelto y activo *Hylobates*, el indio se parece más al lento, inactivo y robusto orangután. Desde luego, existen excepciones a esta regla.[3]

Fotografía 11
Aguadores en la fuente cercana a la iglesia de Santa Clara.
Querétaro.
Fotógrafo: William H. Jackson, 1883.
Sistema Nacional de Fototecas, INAH.

Después de leer esto no queda más que coincidir con Roger Bartra cuando señala:

En muchos casos, en la mirada recelosa del indio que parece observarnos, podemos descubrir el reflejo de la intención taxonómica del fotógrafo. Su mirada se convierte en nuestra mirada.

[3] *A journey in Brazil*, Elisabeth C. Agassiz y Louis Agassiz, Boston, Ticknor and Fields, 1968, en Naranjo, Juan, *op. cit.*, pp. 41-43.

http://www.cdi.gob.mx

Tanto en las fotos del viaje etnográfico de Carl Lumholtz a finales del siglo XIX como en la que se tomaron por instrucciones del fotógrafo Lucio Mendieta en los años cuarenta, no es difícil advertir que los fotógrafos formaban parte de un cuerpo expedicionario que trataba a los indios como si fueran piedras, plantas o insectos. Las fotos manifiestan una intención museográfica muy clara, que es el fantasma que persigue a todo fotógrafo que opera como científico o como artista. No en balde Lumholtz fue enviado por el Museo de Historia Natural de Nueva York, y Mendieta proyectó las fotos para una exposición en el Palacio de Bellas Artes [...]. En la misma época otros fotógrafos, de mirada más tierna, captaban imágenes muy diferentes: influidos por el indigenismo y el nacionalismo, antropólogos como Julio de la Fuente y Alfonso Fabila, o fotógrafos como los hermanos Mayo y Nacho López, nos han dejado fotos en las que palpita la vida cotidiana.[4]

Fotografía 12
Indígenas de la policía rural entre un cultivo de maíz.
Cuecuetlualitla, Estado de México.
Fotógrafo: Alfred Briquet, 1885.
Sistema Nacional de Fototecas, INAH.

[4] Roger Bartra, *El ojo de vidrio. Cien años de fotografía del México indio*, México, Fondo Reservado de la Plástica Mexicana, 1993, p. 10.

http://www.cdi.gob.mx

Resulta sorprendente leer algunos textos en los que se habla de las virtudes de la fotografía, de los procesos químicos de sus componentes esenciales, como el bromuro de plata, y de placas sensibles que pueden tomar objetos en movimiento, para terminar diciendo:

> Sobre todo se puede fotografiar a un individuo sin que se dé cuenta y, desde el punto de vista de la fotografía de individuos de razas inferiores, esto puede resultar de gran utilidad.[5]

Todavía al final del siglo XIX y principios del XX, exploradores como Lumholtz, y éste es precisamente de los más respetables, consideraban a los grupos indígenas aislados como personas en un estadio inferior y se referían a ellos como salvajes:

> Hay en aquellas tierras de pórfido desgastado por el agua y arenisca interestratificada, cavernas naturales donde encuentran los indios abrigo conveniente y seguro, y aunque puede decirse que las cabañas son sus principales habitaciones, son tantos los que viven en cuevas que bien puede llamárseles los trogloditas americanos de nuestro tiempo.[6]

El patrón del buen salvaje se había quedado en la mente de los europeos pensando en sus salvajes, que realmente lo eran, a diferencia de lo que encontraron en algunos grupos étnicos en América, como los rarámuris, que terminaron por mostrarles, como lo expresa el mismo Lumholtz, que su alma en algunos aspectos tenía una cierta dosis de ingenuidad y de pureza que los distinguía de los europeos.

Los textos anteriores resultan verdaderamente humillantes, y después de tantos años producen un viejo escozor que aún no se alivia.

Por otra parte, es cierto también que esa cámara viajera contribuyó de manera importante a la difusión de la imagen de los pueblos indios de América; propició exposiciones, carpetas, libros y catálogos, e incluso esa práctica fue heredada después por fotógrafos criollos y mestizos y hoy se presentan tal vez

Fotografía 13
Tlachiquero otomí.
Huixquilucan, Estado de México.
Fotógrafo: Alfred Briquet, *ca.* 1883.
Sistema Nacional de Fototecas, INAH.

[5] Gustave Le Bon, *Sur les applications de la photographie á l' anthropologie á propos de la photographie des Fuegiens du Jardin d' acclimatation. Bulletins de la societé d' anthropologie de Paris*, 17 de noviembre de 1881, en Naranjo, Juan, *op. cit.*, p. 84.

[6] Lumholtz, Carl, *El México desconocido*, edición ilustrada, tomo I, México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2006, p. 97.

http://www.cdi.gob.mx

A. Briquet

Fotografía 14
Jerónimo y miembros de su familia
(retrato de grupo).
Tombstone, Arizona.
Fotógrafo: anónimo, 1886.
Sistema Nacional de Fototecas, INAH.

con otro espíritu los mismos productos, conservando la idea de buscar lo originario, lo primigenio, para demostrar que esas culturas siguen en cierta medida en riesgo de desaparecer.

La fotografía antropológica desde el imaginario occidental

Uno no puede dejar de preguntarse qué antecedentes tiene el imaginario occidental. Tiene sin duda el respaldo y la fuerza de una civilización, de una cultura que anidó en la *mediterra*, que se arrinconó en el medievo y floreció en medio de circunstancias difíciles con el Renacimiento. Ese imaginario viajó a América en un momento de encontrados fundamentalismos y de batallas cruentas contra los infieles. Ese imaginario, se quiera o no, se resistía a cambiar las vestiduras, "las ideas de los muer-

tos oprimen el cerebro de los vivos", y a los infieles que vivían tranquilos en los valles, en las montañas y el desierto americano no les queda otra opción que cambiar de altares, aprender la lengua, escribir y dibujar lo que mandaban las ordenanzas del rey. Ese imaginario permeó los trescientos años de dominio español, ahí están los documentos, los códices coloniales, las portadas de las iglesias, los centenares o miles de óleos, los retablos, donde de vez en cuando aparece lo que los especialistas llaman el estilo "tequitqui", con la huella del imaginario indígena que dejaba ahí su señal, su mensaje, que encontró, por cierto, mejor refugio en las fiestas y en los rituales, en las manos

Fotografía 15
Árbol de hule sagrado para obtener el caucho.
Chiapas.
Fotógrafo: Charles B. White, *ca.* 1901.
Sistema Nacional de Fototecas, INAH.

http://www.cdi.gob.mx

artesanas, en eso que en definitiva distingue a México del florilegio europeo, eso que sobrevivió y se expresa con gran fuerza en lo intangible, en aquello que el canon europeo fue incapaz de atrapar, de asir con sus gastados bandos y viejas ordenanzas.

José Moreno Villa explica el origen de la palabra "tequitqui", cuyo significado viene a modo para nuestro análisis:

> Para inventar el término hemos de tener presente en primer lugar lo que significa la voz árabe "mudéjar" (*mudechan*). Significa tributario. El hombre mudéjar era el mahometano que, sin mudar de religión, quedaba por vasallo de los reyes cristianos durante la Reconquista. Vasallos y tributarios fueron aquí los indios. ¿Por qué no buscar la palabra equivalente en azteca y bautizar con ella, como se hizo allá, a las obras que presentan rasgos de especialísima amalgama de estilos? La cuestión no es diferente. A cada cosa hay que llamarla por su nombre si queremos entendernos. Y a lo de México no se le puede llamar mudéjar, aunque concuerde con ese modo hispánico en ser una interpretación de diversos estilos según su tradición propia y su modo de labrar. Yo propongo la antigua voz mexicana "tequitqui", o sea, tributario.[7]

El ocaso del imperio español y la pérdida de sus colonias en América abrieron nuevos horizontes. Las potencias europeas, en particular Francia y Alemania, entraban a la disputa del Nuevo Mundo ante la mirada desconfiada del país del norte.

La espada y la cruz fueron sustituidas por la libreta de apuntes, el álbum de dibujo y después la cámara fotográfica. Así, el imaginario europeo regresó armado de las ideas de la Ilustración, de la Comuna y también de los apetitos imperiales que veían en estas tierras el escenario para los nuevos modelos de expansión. Los viajeros, arqueólogos, antropólogos, fotógrafos o no, harán su parte, incluso aquellos que no lo sabían.

[7] José Moreno Villa, *La escultura colonial mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 16.

http://www.cdi.gob.mx

Luego entonces la cámara atrapará imágenes para satisfacer caprichos de los coleccionistas, de los ordenadores de datos; en la libreta quedarán registrados quiénes son, dónde habitan, cuál es su medio natural, cuáles son los recursos minerales, etcétera. Así, la fotografía antropológica en el siglo XIX, aprovechando las pistas que le dieron los viajes y las observaciones de Humboldt, establecerá una pauta que perdurará por muchos años. Como muestra del cambio de concepción están ahí las incursiones de Boas y Malinosky, que dejan ver otros matices acaso menos desalmados que los que citamos antes.

Fotografía 16
Vendedora de cacahuates.
México.
Fotógrafo: Winfiels Scott, *ca.* 1905.
Sistema Nacional de Fototecas, INAH.

http://www.cdi.gob.mx

Ahí estarán los arqueólogos y el esforzado Lumholtz, asaltado por la duda y conmovido por la profundidad del alma rarámuri.

De ese imaginario tenemos los textos, las fotos y los dibujos, su constante es la mirada que se cierne sobre el otro como objeto de estudio, de estudio sí, pero objeto al fin y al cabo. La fotografía como pretexto para olvidar el entorno, el alma del otro e incluso su lengua:

> Al disecar la imagen de un indígena aparece el rostro del mestizo, pues los indios de la fotografía no sólo nos miran como ciegos, también están mudos y los escasos adornos de origen prehispánico que algunos todavía usan apenas son suficientes para recordarnos que hablan lenguas que no comprendemos. Eso, obviamente, no es culpa de los fotógrafos: la realidad nacional ha ido engullendo a los indígenas que existen sólo en profundidades digestivas del pantagruélico sistema occidental [...]. El icono se impone al habla de los indios, no es una imposición sin consecuencias, ya que es precisamente en la lengua donde mejor se conservan las antiguas culturas.[8]

Soplan nuevos vientos

Al caer el telón del Porfiriato, más allá de las consideraciones acerca del carácter y los alcances de la revolución mexicana, nació otro país. El componente mestizo de la sociedad mexicana que había avanzado y ocupado posiciones en la esfera política y económica a lo largo del siglo XIX emergió con gran fuerza en la revolución y le dio al país lo que sería su personalidad futura.

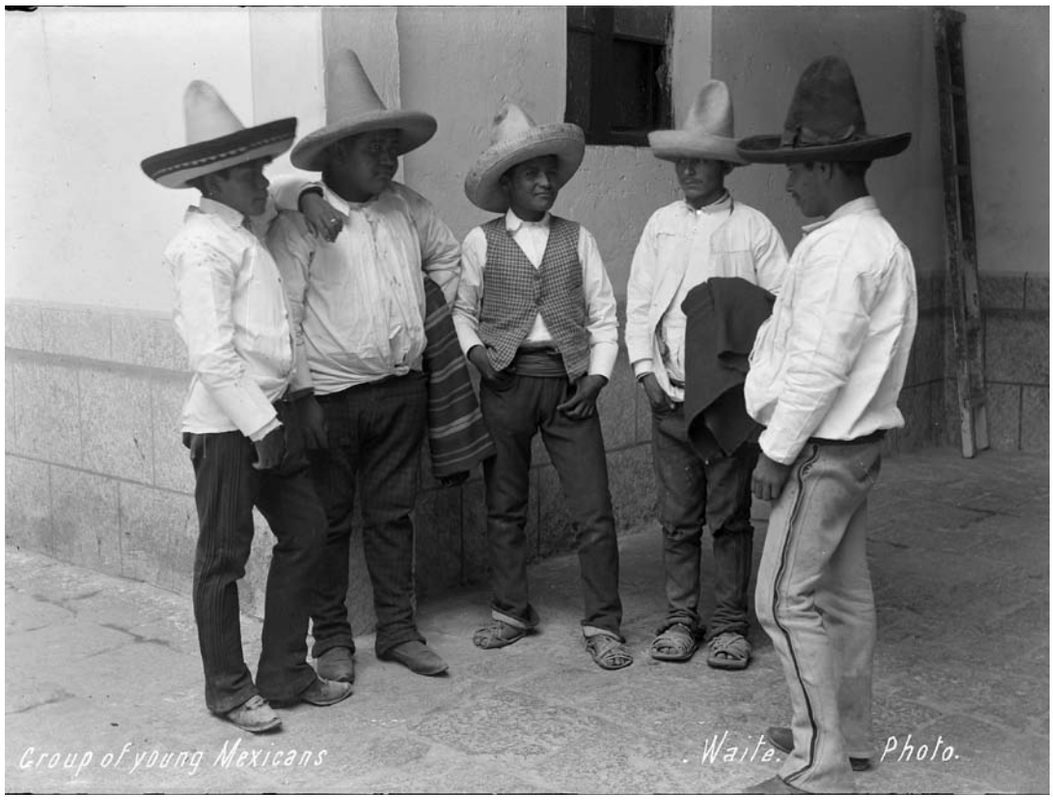
La fotografía tuvo en ese escenario un campo fértil, y las imágenes de aquella época dieron la vuelta al mundo y siguen teniendo hoy una vigencia indiscutible para explicar el imaginario mexicano, además de que constituyen un archivo que da cuenta de un movimiento popular en el que participaron mestizos, blancos, indios, negros e incluso, de manera simbólica, europeos y norteamericanos.

Fotografía 17
Group of Young Mexicans.
México.
Fotógrafo: Charles White, *ca.* 1906.
Sistema Nacional de Fototecas, INAH.

Fotografía 18
Niño indígena acompañado de hombres cerca de una vía ferrioviaria.
México, D.F.
Fotógrafo: anónimo, 1912.
Sistema Nacional de Fototecas, INAH.

[8] Roger Bartra, *op. cit.*, pp. 10-11.

http://www.cdi.gob.mx


Group of young Mexicans
Waite.
Photo.

Este fenómeno de carácter nacional y la aparición de una concepción integral de la antropología, planteada por Gamio y sus discípulos, transformó profundamente la forma y el contenido de los acercamientos de los hombres de ciencia, y en particular de los antropólogos, al medio rural, y su trabajo con campesinos no indígenas e indígenas.

Si bien la lente conserva el canon utilizado en el pasado, su mirada será más cercana, no biológica o en todo caso paternalista, de acuerdo con las políticas indigenistas establecidas por los regímenes de la revolución. Las fotos pueden guardar similitudes con las placas de los fotógrafos del XIX, pero ya no son exclusivamente una evidencia demostrativa destinada a los círculos científicos ganados por el darwinismo y el positivismo de los países avanzados. Ahora se trata de fotografías que tienen, por un lado, el objetivo de la denuncia, y por otro constituyen el soporte de programas sociales encaminados a aliviar las difíciles condiciones de vida de las comunidades; ahora la cámara, es decir el fotógrafo, el ilustrador, formaba parte de un equipo más completo y en ocasiones interdisciplinario que podía incluir, además de la investigación y los productos para la academia, el apostolado social para el trabajo con la comunidad. Ahí está la pléyade de fotógrafos que dedicaron gran parte de su vida a ese trabajo, fue precisamente en esos escenarios donde tuvieron lugar las reflexiones, los estudios, los análisis que darán lugar a diversas obras críticas acerca de la vida de los campesinos y de los indígenas; sin embargo, al detenerse frente a las fotografías aisladas o fuera de contexto, se podría pensar que se trata de grupos que ya desaparecieron o que han cambiado con el paso del tiempo sus hábitos, sus costumbres, su indumentaria, y sin desaparecer, han desaparecido.

> Las fotografías como ninguna otra cosa nos plantean enigmas que es preciso descifrar: ¿estos rostros forman parte de una continuidad milenaria en la cultura mexicana? Yo creo que son el testimonio de una de las más grandes catástrofes culturales de la historia universal.[9]

Fotografía 19
Indito.
Fotógrafo: Hugo Brehme, 1905.
Sistema Nacional de Fototecas, INAH.

[9] Ibidem, p. 13.

http://www.cdi.gob.mx

HELADOS

Ahora la fotografía se había vuelto hermana de la crónica y motor del foto-reportaje. Los tiempos habían cambiado, los campesinos habían retomado su propio discurso, sus propios paradigmas, la injusticia continuaba, pero ellos ya no eran los mismos que posaron para los viajeros extranjeros en el XIX, ellos estarían a la espera de nuevas formas de vida, incluso pasaron de objetos pasivos frente a la lente a sujetos activos armados de una cámara para hacer con ella su propia experiencia.

Por todo esto, por la experiencia acumulada, por las batallas perdidas, por las demandas aplazadas, es explicable el vuelco de 1994. No se trató, como se dijo, de una rebelión armada, se trató de una rebelión de las conciencias y de un parteaguas en el que el imaginario indígena entra en escena e invita a todos sus hermanos a dejar de ser objetos y convertirse en sujetos de la historia, sujetos del cambio.

Las huellas del imaginario indígena

¿Pero qué ha quedado del imaginario indígena que sobrevivió a trescientos años de sometimiento a la Corona española durante el llamado periodo del virreinato?; ¿dónde está ese imaginario aplastado en la guerra del Mixtón y olvidado después de las primeras batallas por la independencia, donde los indígenas ocuparon el lugar de la tropa?; ¿dónde el imaginario de los que derrotaron en Puebla a los franceses?; ¿dónde el de quienes alimentaron los contingentes en la primera revolución social del siglo XX? No hay duda, está ahí en los rostros, en la plástica, en el ir y venir de las peregrinaciones, en las lenguas, en el uso del color, en la sonrisa y en la mueca, habitando por mitades el mundo mestizo, replegado en las comunidades, construyendo y conservando su propio mundo. Si está ahí, en los territorios de los pueblos indios despojados de su patria primigenia, de sus tierras, de sus ríos, ¿acaso no habría que restituirles ese derecho, respondiendo a sus demandas, el derecho a ejercer por su propia cuenta el imaginario de su

Fotografía 20
Vendedor de helados.
México, D.F.
Fotógrafo: anónimo, 1920.
Sistema Nacional de Fototecas, INAH.

http://www.cdi.gob.mx

propio mundo, en el campo, en sus talleres, en sus escuelas, en los que podrían ser sus propios centros de enseñanza e investigación?

Ese imaginario sólo podrá salvarse si se le deja renacer y florecer, y si en la apuesta por el desarrollo de los pueblos indios, el imaginario occidental les deja a ellos no sólo el espacio y los recursos, sino también el derecho a ejercer en todos los ámbitos de la vida el imaginario de los pueblos indios. Si esto no ocurriera, terminaría por darle la razón a Roger Bartra cuando dice:

> Cuando se dirige la mirada a los indios modernos se oscurece el espejo y la visión se vuelve poco atractiva. Allí la mirada tiene los reflejos de un mundo desolado donde reinan la fragmentación y la incoherencia, la pérdida de identidad, la miseria, el racismo, el nomadismo, las migraciones masivas [...]. Son las ruinas de la modernidad, que no son bellas como las ruinas de la antigüedad. Son las ruinas de las batallas perdidas de la modernidad, son ruinas post modernas.[10]

Fotografía 21
Agustín Víctor Casasola (retrato).
México, D.F.
Fotógrafo: Casasola, 1920.
Sistema Nacional de Fototecas, INAH.

[10] Ibidem, p. 14.

http://www.cdi.gob.mx